Savaş Suçları

MICHAEL J. SHAPIRO

Michae J Sha

MICHAEL J. SHAPIRO

1966 yılında doktorasını tamamladıktan sonra ABD, Norveç ve İtalya'daki çeşitli üniversitelerde öğretim görevlisi olarak çalıştı. İlk dönem araştırma konuları arasında politik psikoloji ve karar alma süreçleri yer alıyordu. 1980'lerin başından itibaren politika teorisi ve felsefe, eleştirel toplumsal teori, kültür çalışmaları, medya politikası ve eleştirel uluslararası çalışmalara odaklanmakta. Hawaii Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi Profesörü olarak çalışmaktadır.

Ayrıntı: *1317*
İnceleme Dizisi: 313

Savaş Suçları
Zulüm ve Adalet
Michael J. Shapiro

Kitabın Özgün Adı
War Crimes
Atrocity, and Justice

İngilizceden Çeviren
Yasin Emre Kara

Yayıma Hazırlayan
Emel Kızılcık

Son Okuma
Ahmet Batmaz

Kapak Fotoğrafı
Malcolm P Chapman / Moment Unreleased / Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Arslan Kahraman

Dizgi
Kâni Kumanovalı

Baskı ve Cilt
Ezgi Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Sanayi Cad. Altay Sok. No. 10
Çobançeşme / Yenibosna / İstanbul
Tel: (0212) 452 23 02
Sertifika No: 12142

Birinci Basım: *Temmuz 2019*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-385-7
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

 twitter.com/ayrintiyayinevi  facebook.com/ayrintiyayinevi  instagram.com/ayrintiyayinlari

Michael J. Shapiro

Savaş Suçları

Zulüm ve Adalet



İNCELEME DİZİSİ
SON ÇIKAN KİTAPLAR

PROTESTO
Toplumsal Hareketlere Kültürel Bir Giriş
James M. Jasper

SOSYALİZMDE EĞİTİM
KÜBA
Celil Denktaş

HERMENÖTİĞİN KÖKENİ
Kendilik Hakkında - Dartmouth
Konferansları, 1980
Michel Foucault

YAŞAM SANATI
Zygmunt Bauman

LENİN
Farklı Bir Yol
Lars T. Lih

HERMENÖTİK VE SOSYAL BİLİMLER
Anlama'ya Dair Yaklaşımlar
Zygmunt Bauman

LENİN 2017
Hatırlamak, Tekrarlamak ve Kafa Yormak
Vladimir İlyich Lenin & Slavoj Žižek

EKİM
Rus Devriminin Hikâyesi
China Miéville

DÜNYAYA VE KENDİMİZE DAİR
Zygmunt Bauman & Stanislaw Obirek

FAŞİZM VE KAPİTALİZM
Faşizmin Sosyal Kökenleri ve
İşlevleri Üstüne Teoriler
Angelo Tasca, Arthur Rosenberg,
Otto Bauer, August Thalheime

TANRI'YA VE İNSANA DAİR
Stanislaw Obirek & Zygmunt Bauman

İSTİSNA HÂLİ
Giorgio Agamben

BENLİK PRATİKLERİ
Zygmunt Bauman & Rein Raud

EŞYA VE İNSAN
Bir Pratik İlişkinin Felfesefesi,
Pedagojisi ve Sosyolojisi
Arnd-Michael Nohl

KUŞATILMIŞ TOPLUM
Zygmunt Bauman

KAPIMIZDAKİ YABANCILAR
Zygmunt Bauman

DEMİR KAFES
Max Weber ve Weberci Marksizm
Michael.Löwy

YEMEK VE ULUSAL KİMLİK
Gündelik Yaşamdan Küresel Siyasete
Atsuko Ichijo & Ronald Ranta

KORSANLAR VE İMPARATORLAR:
ESKİLER VE YENİLER
Gerçek Dünyada Uluslararası Terörizm
Noam Chomsky

KÜRESELLEŞMENİN ÇÖKÜŞÜ
Dünyanın Yeniden Keşfi
John Ralston Saul

AVRUPA
Bitmemiş Bir Macera
Zygmunt Bauman

AKIŞKAN HAYAT
Zygmunt Bauman

KİTLE KATLİAMLARI
Cinai Bölmeler
Abram De Swaan

HAVVA'NIN SAKLI YÜZÜ
Arap Dünyasında Kadınlar
Nevâl es-Sâdevî

RADİKAL KURBAN
Terry Eagleton

EDEBİYATA ÖVGÜ
Zygmunt Bauman , Riccardo Mazzeo

PASİF DİRENİŞ
Mitin Ötesinde Bir Tarih
Domenico Losurdo

İçindekiler

Önsöz ve Teşekkürler

Walter Kendrick, pornografinin tarihi konulu, *The Secret Museum* (Gizli Müze) başlıklı eserinin başlarında, pornografinin tarihsel açıdan bir şey olmadığını, bir argüman olduğunu belirtir. Savaş suçları için de aynısı söylenebilir. Polity Yayınevi'ndeki editörlerim Louise Knight ve Pascal Porcheron ile kitabın kapağına ne koyacağımız konusunda yaptığım verimli tartışmalar sayesinde ve Hawaii'deki gölge hükümetin (derin devletin) başka üyeleri (şeker çiftçilerinin ve misyonerlerin torunlarının kışkırtmasıyla, ABD'li vatandaşlardan oluşan bir milis kuvvetin 1893 yılında yasadışı yollarla devirdiği, önceleri tanınan bir devlet olan "Hawaii Krallığı" yetkilileri) ile birlikte, Lahey'deki Uluslararası Ceza Mahkemesi'ne savaş suçu

şikâyetinde bulunmak için hukuk danışmanlığı alan, Hawaiili bir bilgin olan Dr. Keanu Sai'yle yaptığım sohbetler sayesinde, Kendrick'in ve benim ele aldığımız konu arasındaki benzerliğe ilişkin duyarlılık kazandım.

Savaş suçları, açık ve net temsil nesneleri değildir. Jacques Rancière'ye öykünerek ifade etmek gerekirse savaş suçu, "varlık ile yokluk, maddi ile akılla idrak edilebilen şeyler arasındaki her türlü ahenkli ilişkiyi yıkmak suretiyle temsili harap eden" bir olgudur. İşbu ahenksizlik doğrultusunda, bu kitaptaki incelemem kavramsal çerçeve oluşturma konusunda temsilî olmayan felsefi söylemlere ve kapanmaya direnen örnekler veya betimlemeler konusunda da sanata dayanmaktadır. Sanat eserleri konusunda, iki romana fazlasıyla borçluyum; bu iki romanla kurduğum ilişki kendi metnime dayanak oluşturuyor: Mathias Énard'ın *Mıntıka* (*Zone*) (romanın başkahramanı, Akdeniz bölgesinde meydana gelen zulümler konulu bir belge definesini Vatikan arşivlerine katmak üzere Roma'ya doğru hareket eder) ve László Krasznahorkai'nin *Savaş ve Savaş* (*War and War*) [romanın başkahramanı, savaş üzerine bir elyazmasını internete koymak üzere ("yeni Roma" olarak gördüğü) New York'a doğru hareket eder] başlıklı eserleri.

Bu kitaptaki bazı bölümler üzerinde çalıştıkça ve bu bölümleri çeşitli akademik çevrelerde sundukça, başka borçlar da birikti. Sundukları yardım ve/veya verdikleri ilham nedeniyle şükranlarımı sunmak istediğim insanların isimleri arasında, elinizdeki kitabın bölümlerinin ilk örneklerinin ortaya çıkmasını teşvik eden, bireysel ders ve konferans davetleri nedeniyle borçlu olduğum kişiler, taslak metinleri okumak ve değerlendirmek suretiyle bana ilham veren kişiler, örnek teşkil etmek suretiyle genel anlamda bana ilham veren kişiler (mesleki buluşmalardaki panellerde kimileriyle birlikte görev aldım), kitap hakkındaki fikirlerim üzerine yapılan tartışmalarda bana cesaret veren kişiler ve derslerde analizlerimi tartıştığım süreçte analizlerime yönelik yaklaşımımı biçimlendirmeme yardımcı olan öğrenciler bulunmaktadır. Söz konusu kişiler, görevleri konusunda bir

ayrım yapmaksızın ve alfabetik sırayla şunlardır: Anna Agathangelou, Elena dell'Agnese, Linda Åhäll, Rune Saugman Anderson, Florentina Andreescu, Jens Bartelson, Paul Battersby, Jane Bennett, Bettina Brown, Cesare Casarino, Charmain Chuae, Bill Connolly, Elizabeth Dauphinee, James Der Derian, Mick Dillon, Jenny Edkins, Brad Evans, Thomas Gregory, Jairus Grove, Julia Peres Guimarães, Marjaana Jauhola, Andy Kear, Garnet Kindervater, Chuck Lawrence, Luis Lobo Guerrero, Tom Lundborg, John Mowitt, Peter Narby, Michelle Pace, Sami Pihlström, François-Xavier Plasse-Couture, Sam Opondo, Julian Reid, Nick Robinson, Mark Salter, Peer Schouten, Manfred Steger, Hannah Tavares, Corey Walker-Mortimer ve Andreja Zevnik.

Elinizdeki kitabın üç bölümünün daha kısa ilk örnekleri, önceki yıllarda basıldı: "Life's Contested *Dispositifs*: Apparatuses of Capture/Exuberant Lines of Flight" *Theory & Event* 16: 4 (2013); "Justice and the Archives: 'The Method of Dramatization'" Jenny Edkins ve Adrian Kear, ed. *International Politics and Performance: Critical Aesthetics and Creative Practice* içinde (Routledge, 2014); ve "War Crimes: The Justice *Dispositif*" Paul Battersby, Joseph Siracusa ve Manfred Steger, ed. *The SAGE Handbook of Globalization* içinde (Sage, 2014). Yeniden basım konusunda izin verdikleri için yayıncılara şükranlarımı sunuyorum.

Giriş

Bu kitaptaki savaş suçları, zulümler ve adalete ilişkin incelemem; politik ve felsefi kavramları seferber etmekle kalmıyor, aynı zamanda bu kavramları özellikle olmasa da öncelikle sanatsal metinler yoluyla ifade edildiği şekliyle küresel mekânlara, güçlere ve olaylara uyguluyor. Bu tür metinlere odaklanıyorum çünkü yaşam-dünyalarına yönelik estetik yaklaşımlar, eleştirel düşünceyi kırbaçlar. Sanatsal metinler, "epistemik zemini sarsar"[1] bu metinlerin "çokdilliliği"[2] (edebiyat örneğinde merkezkaç

1. Bu zekice ifadeyi şu eserden ödünç alıyorum: Rey Chow, *The Age of the World Target: Self Referentiality in War, Theory, and Comparative Work* (Küresel Hedef Çağı: Savaş, Teori ve Karşılaştırmalı Eserlerde Özgöndergelilik) (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2006), 8.
2. Çokdillilik kavramı M.M. Bahtin'e aittir ve şu eser içinde yer alan "Discourse

seslerin çarpışması, sinema örneğindeyse görüntülerin kurgulanması), resmî ve kurumsallaşmış anlamlandırmanın düşünce ürünü olmayan kurallarına meydan okur. Bu metinler "edebî adaleti" ortaya çıkarır; "hukuki adaletin" aksine, "edebî adalet" meselelere kesin hükümler dayatmaktansa, meseleleri sürekli düşünmeye açık tutar ve hazır bulundurur; bu özellik benim incelemem açısından büyük önem arz eder.[3]

Gayet iyi bilindiği gibi ve Gayatri Spivak'ın dile getirdiği şekliyle, "edebiyat doğrulanamaz";[4] edebiyat, bilinmesi gerekenler konusunda kesin hükümler sunmayacaktır. Bu türden bir epistemik belirsizlik karşısında, savaş suçları ve adalet konularını ele alan, edebiyat ve sinema alanındaki düşünceleri epistemolojik, etik ve politik alanlardaki düşüncelerin önüne koyan bir inceleme, sosyal bilimler araştırmalarının sunamadığı ne sunabilir? Spivak'ın önerisi şudur: "Kurmacanın kuralları, etik-epistemik ve etik-politik gerçeklikleri barındıran (ve işleten?), daha vahim kesintilerin pratik taklidini sunar bizlere... 'gerçek yaşamda' varlığını sürdüren kesintilerin bir deneyimidir." Bir "olay (yani yazar ile okur arasında belirsiz bir 'paylaşım')" olarak kurmaca; kesin bilgi hükümleri sunmaktan ziyade, düşünmeyi teşvik eden bir "bakış açısı" sunabilir.[5]

Kurmaca metinlerde kullanılan bakış açıları, aslında okuru etik-epistemik ve etik-politik perspektiflerin tamamını sarsan pozisyonların belirsizliğini göz önünde bulundurmaya davet eder. Böyle bir sarsmadan benim anladığım şeyse, savaş suçları ve adalet gibi tartışmalı ve yapısı çözülemeyecek kavramlar

in the Novel" (Romanda Söylem) başlıklı incelemesinde geliştirilmiştir: *The Dialogic Imagination* (Diyalojik İmgelem), Çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist (Austin, Texas: University of Texas Press, 1981), 259-422.

3. Adaletin iki türü arasındaki fark konusunda şu eserden ilham alıyor ve bu farkı daha sonraki bazı bölümlerde de uyguluyorum: Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas of the Twentieth Century* (Hukuki Bilinçsizlik: Yirminci Yüzyılın Duruşmaları ve Travmaları) (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002).

4. Gayatri Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization* (Küreselleşme Çağında Bir Estetik Eğitim) (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2012), 324.

5. *A.g.e.*, 317.

hakkında kesin hükümlere varmaya çalışmak yerine, bu kavramlar üzerinde düşünmeye ve çetrefilliğini artırmaya yönelik bir buyruktur. Daha da önemlisi, yazarları/araştırmacıları ve okurları durağan bir epistemolojik alanda dikilen, sabit özneler gibi görmektense tarih boyunca evrim geçiren karakterler gibi, M.M. Bahtin'in deyişiyle "kusurlu" özne-oluşlar gibi görmemizi öneriyorum; hepsi, "değerler felsefesi bakımından henüz pişmemiş"[6] öznelerdir.

Bu doğrultuda, bir dizi araya girme şeklinde ifade bulan yazı üslubum, kesin açıklamalar sunmaktansa, kesinliklere karşı gelme ve düşünmeyi teşvik etme amacımı yansıtmalıdır. Kitaptaki her bölüm, açıklayıcı bir sonsözden ziyade, bir deneme yazısıdır. Politik inceleme için deneme biçimini anlamlı kılan şey, deneysel yöntemidir. John O'Neill'ın deyişiyle:

> Deneme, doğruluk ve gerçeklik toplumunda gerçekleştirilen bir deneydir; tanımlar ve işlemlerin hükmettiği bir bilgi paketi değildir. Deneme, politik bir araç olduğu kadar, yazarı ve okuru geleneksel netlik ve iletişim standartlarının hâkimiyetinden de kurtarır... edebî girişimin temel dışavurumudur... algılanan dilin sınırlarına rağmen yapılır.[7]

Dolayısıyla, bu kitabın genelinde aktardığım metin; üslup açısından asgari düzeyde açıklama ve doğrudan bilgi raporlama içeriyor ve daha çok imalı karşılaştırma (*juxtaposition*) yoluyla, Walter Benjamin'in *kendi* üslubuna atıfta bulunurken dediği gibi, "edebî montaj" yoluyla işlev görüyor. Bir yazar bu şekilde yazmak suretiyle, paralel kuvvetler ve olaylar arasındaki ilişkilerin nasıl kurulduğunu ayrıntısıyla açıklamaktansa, bunların arasındaki bağları *gösterir*.[8] Bununla birlikte, analiz

---

6. Bkz. M.M. Bahtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity", şu eser içindedir: *Art and Answerability*, Çev. V. Liapunov (Austin: University of Texas Press, 1990), 13; [*Sanat ve Sorumluluk*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005].
7. John O'Neill, *Essaying Montaigne* (Montaigne Üzerine Denemeler) (Chicago: University of Chicago Press, 2001), 9.
8. Benjamin, Pasajlar Projesi'nde başvurduğu yöntemi açıklarken, şu şekilde ifade eder: "Bu projenin yöntemi: edebî montaj. Benim bir şey *söylememe* gerek yok. Sadece göstermem yeterli." Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Çev. Ho-

ettiğim nesneler; savaş suçları, zulümler ve adalet hakkında sorular akla getiren, tarihsel gerçekliklerden alınmıştır. Benim "üslubum" dediğim şeyin büyük kısmı, sanatların (özellikle de edebiyat ve sinemanın) estetik operasyonlarından etkilenmiş olsa da incelememin ilerlemesini sağlayan yazı üslubumun "gerçeklikler okyanusuna düşen, üsluplu bir damlaya" denk geldiğini varsaymak istiyorum.[9]

Bu incelemedeki analizlerimin çoğu, edebî metinlerle karşılaşmalarımdan esinlendiği için, göstermeyi umduğum şeyin bir kısmı; edebiyatın zaman ve mekâna yönelik hayali kurgularının, yaşam-dünyalarını görmenin/yorumlamanın yerleşik ve düşünce ürünü olmayan yollarını nasıl altüst ettiğidir: "Edebiyat, farklı dünyalardaki göstergeleri zamanın farklı açıları boyunca, sürekli değişim veya kesişimde farklılaşan süreçler doğrultusunda seçer, geliştirir ve karşısına alır [işte bu] [Gilles] Deleuze'ün yazarın 'üslubu' dediği şeydir."[10]

Analiz ettiğim nesneler açısından geçerli olduğundan, böyle bir üslubun değerine örnek vermek adına, Zadie Smith'in *Kamboçya Elçiliği** (*The Embassy of Cambodia*) isimli öyküsü üzerine kısa bir tasavvura başvuruyorum. Son derece etkileyici ve politik açıdan aşikâr bu öykü, üstü kapalı ama eleştirel açıdan odaklanmış bir şekilde, savaş suçları ve zulüm konusunu işliyor.[11]

---

ward Eiland ve Kevin McLaughlin (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002), 460 [*Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016].

9. Alıntı şu eserdendir: Laurent Binet, *HHhH: A Novel*, Çev. Sam Taylor (New York: Farrar, Straus, and Giroux 2012), 16 [*HHhH*, Çev. Nazan Yazıcıoğlu, İstanbul: Pegasus Yayınları, 2014].

10. Alıntı şu eserdendir: Andre Pierre Colombat, "Deleuze and Signs" (Deleuze ve Simgeler), şu eser içindedir: Ian Buchanan ve John Marks, ed. *Deleuze and Literature* (Deleuze ve Edebiyat) (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000), 30.

* "Embassy" için yayınlanan kitabın başlığında "elçilik" sözcüğü tercih edilmişse de, olağan koşullarda "büyükelçilik" tercih edilmesi gerekirdi; dolayısıyla, kitap başlığında "elçilik" geçtiği halde, bu çeviride "embassy" için sadece "büyükelçilik" karşılığı kullanılmaktadır. (ç.n.)

11. Zadie Smith, "The Embassy of Cambodia", *The New Yorker* (11 ve 18 Şubat 2013), 88-98 [*Kamboçya Elçiliği*, Çev. Özlem Gayretli Sevim, İstanbul: Everest Yayınları, 2016].

Öykünün Fatou isimli kahramanı, Afrikalı bir hizmetçidir; Gana'nın hizmetçi ithal eden ve turistlere kucak açan şehri Accra'dan gelen, yerinden edilmiş bir Fildişi Sahili vatandaşıdır.[12] Fatou, minimarket şubesi işleten, Kuzey Londra'nın Willesden isimli banliyösünde ikamet eden bir Anglo-Hint ailesi olan Derewalların hizmetçisi olarak çalışmaktadır. Öyküde, Londra'nın Kamboçya Büyükelçiliği, hiç de göze batmayacak şekilde, Fatou'nun banliyö mahallesinde konumlandırılmıştır. Büyükelçiliğin büyük sayılamayacak binası ("Yalnızca dört veya beş yatak odalı, Kuzey Londra banliyölerine özgü bir villa") "yaklaşık iki buçuk metre yüksekliğinde, kırmızı tuğladan bir duvarla çevrilidir"[13] ve Fatou, özel bir spor kulübüne yüzmeye giderken sık sık bu binanın yanından geçer.

Fatou'nun Derawal ailesinin evi ile havuz arasındaki yolculuğunda iki türlü erişim şekli kıyaslanır ve bu erişim şekilleri Fatou'ya kapalı yaşamından sıyrılarak zevk dolu anlar tatma olanağı sunar. Spor kulübüne aslında Derawal ailesi üye olduğu halde, Fatou havuza girebilmektedir çünkü Derewallar pazartesi günleri evde yokken, koridordaki konsolun çekmecesinde duran ve "Fatou'dan başka kimsenin orada durduklarını hatırlamadığı" "bir yığın misafir giriş kuponundan" bir tanesini çekerek kullanır.[14] Kurnazca gözlem yeteneklerinin dışında mülkiyet olanağından yoksun Fatou, "stratejilerden" ziyade "taktikler" kullanır; mekânı kontrol edenlerin erişebileceği stratejilerin

12. Bir turist güzergâhı olarak "Tripadvisor" sitesinin Accra tanıtım sayfası, kuşkusuz yurtdışından hizmetçilerin işe alındığı yoksul bir kesimine ("daha az varlıklı" şeklinde) örtmeceyle atıfta bulunur: "Gana'nın Atlas Okyanusu boyunca uzanan en kalabalık şehri, göz alıcı kumsallar, anıtsal binalar, müzeler, kütüphaneler, galeriler geleneksel pazarlar ve canlı gece yaşamı sunuyor. Accra'nın mimarisi, çağdaş gökdelenlerin yanında yükselen 17. yüzyıl kaleleriyle, kolonyal tarihini yansıtmaktadır. Tam anlamıyla kültürlerin buluşma noktası olan şehrin merkezindeki finans ve alışveriş mahalleleri, merkezin etrafındaki daha az varlıklı yerleşim alanlarıyla keskin bir tezat oluşturmaktadır." Çevrimiçi kaynak: https://www.tripadvisor.com/Tourism-g293797-Accra_Greater_Accra-Vacations.html

13. Smith, *"The Embassy of Cambodia"*, 89.

14. *A.g.e.*

yerine, zamansallıktan, yani ânı yakalamaktan faydalanır.[15] Fatou'nun büyükelçilik binasına erişimi, dışarıdan görebildiği ve duyabildiğiyle sınırlıdır. Büyükelçiliğin yanından geçerken, duvarın arkasında hiç durmadan devam eden bir badminton oyununun farkına varır. Badminton topunun "yay çizerek ileri geri gidip geldiğini, en yüksek noktasında bu duvara yatay ilerlediğini" görür ve "Pat, smaç. Pat, smaç" sesleri arasında vuruşları duyar.[16] Peki, bu yansımalı sözcük ne anlama geliyor: "Pat, smaç"?

Öykü ilerledikçe, Fatou'nun zulüm üzerine yorum ve görüşleri iki farklı mekânda okura sunulur. Fatou önce ev hizmetçilerine uygulanan şiddet üzerine düşünür: "Derawalların mutfak zemininde bulduğu, okunmuş bir *Metro* dergisinde, zengin bir adamın Londra'daki evinde yaşayan Sudanlı 'köle' hakkındaki bir haberi" okur ve düşüncelere dalar: "Fatou, kendisinin de köle olduğundan ilk defa şimdi şüphe duymuyordu." Fatou bundan sonra çeşitli toplu katliamlarla bağlantılı şiddeti merak eder. Örnek vermek gerekirse, Kamboçya'daki katliamı düşünürken, gece bekçisi olarak çalışan, Nijeryalı arkadaşı Andrew Okonkwo'ya şunları söyler: "Ruanda'da daha çok insan öldü... Ama bundan kimse bahsetmiyor! Hiç kimse!"[17] O halde bu "pat smaçları" Kızıl Kmerlerin işlediği işkence cinayetleriyle bağdaştırmamız gerekmez mi? Smith'in öyküsü, ustalıklı bir şekilde "kesişen gözler"[18] seriyor önümüze; ulusal rejimlerin gerçekleştirdiği ve yeterince dikkat çekmeyen zulümler ile göçmen ev hizmetçilerinin yaşadığı ve çok daha örtülü zulümleri

15. Taktik ve strateji kıyaslaması için bakınız: Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley, California: University of California Press, 1984) [*Gündelik Hayatın Keşfi-1: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*, Çev. Lale Arslan Özcan, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2009].
16. Smith, "*The Embassy of Cambodia*", 89.
17. *A.g.e.*, 92.
18. Tırnak içindeki ifadeler Jean-Clet Martin'in Foucault ve Melville ışığındaki Deleuze okumalarındandır ve şu eserde alıntılanmıştır: John Marks, "*Underworld*: The People are Missing", şu eser içindedir: Ian Buchanan ve John Marks, ed. *Deleuze and Literature* (Deleuze ve Edebiyat) (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000), 81.

birbiriyle kesiştirerek, "yeni ufuklara" kapı açıyor. Kamboçya'daki zulüm alanlarına düzenlenen ziyaretler, tanıklar ve kurbanlarla yapılan görüşmeler sayesinde işlenen zulümlerin deneyimine ilişkin daha derin bir his uyandıran, etnografik öznelerin aksine, Fatou "estetik bir öznedir"[19] ve metin, zulüm olgusunu yeni bir çerçeveye oturturken bu özne üzerinden düşünür. Fatou başka türlü bir zulüm gören, eşikte veya arada kalmış bir özne olarak sunulduğu için, Fatou'nun öyküsü belirli bir tarihsel anla ilgili deneyimleri pekiştirmek yerine, zulüm sorunsalını genişletmeye yarar.

Ulusal düzeydeki zulümlerin görünmezliğine gelecek olursak, öyküde çok fazla çaba sarf edilmektedir; mesela Londra'daki Kamboçya Büyükelçiliği'nin merkezin dışında konumlandırılması çok şaşırtıcıdır. Öyküyü anlatanın ağzından aktarmak gerekirse, "Kamboçya Büyükelçiliği bizler [Willesden sakinleri] için sürpriz oldu... Ne var ki, pek de hoş bir sürpriz değil."[20] Ruanda'daki "kimsenin bahsetmediği" zulümlere yapılan atfın yanında (Fatou'nun, Nijeryalı arkadaşı Andrew'a açıkladığı düşüncesi), Andrew da Hiroşima'ya atılan ve kendi deyişiyle "*bir saniye* içinde beş milyon insanı öldüren" atom bombasını dile getirir. Öykünün akışı içinde Fatou "olayı daha önce duyduğunu" ayırt eder, "Ama uzak geçmişteki bütün ıstırap ve cefa öykülerinde duyduğu muğlak sabırsızlığı hissetti. Geçmişte çekilen ıstıraplar veya cefalar konusunda ne yapılabilirdi ki zaten?" Öykünün daha önceki satırlarında Fatou'nun geçmişteki zulümleri düşünmeye katlanamamasına ilişkin daha genel bir anlam katılır: "Willesden halkını" temsil eden anlatıcı, Kamboçya Büyükelçiliği'nin "tuhaf bir şekilde merak uyandıran havasından"[21] büyülenmeye karşı "biraz sempati" duyduklarını belirtir ama "Gerçek şu ki, bu dünyadaki her bir küçük ülkenin tarihinin izini sürecek ol-

19. Estetik öznelerin metodolojik anlamlarını şu eserde ortaya koyuyorum: Michael J. Shapiro, *Studies in Trans- Disciplinary Method: After the Aesthetic Turn* (Disiplinler Arası Yöntem Üzerine Çalışmalar: Estetik Değişimin Ardından) (Londra: Routledge, 2012).
20. Smith, *"The Embassy of Cambodia"*, 90.
21. *A.g.e.*, 89.

saydık... yaşamlarımızı sürdürebileceğimiz veya görevlerimizi yerine getirebileceğimiz hiçbir mekân kalmazdı bize"[22] diye ekler. Nitekim öykü; savaş suçlarının ve zulümlerin gizliliğini, günlük yaşamın fenomenolojisinin psişik baskılarına olduğu kadar, hükümet kontrolündeki medyanın baskı stratejilerine de borçlu olduğumuzu ima eder.

Zulmün gerçekleştiği yerel mekânlara bakacak olursak, Derawalların evinin Fatou için acımasız ve hapis gibi bir mekân olduğu besbellidir. Fatou vahşice dayak yemese de, "Bayan Derawal iki defa yüzüne tokat attı, çocukların en büyük ikisi de onunla tamamen saygısızca konuştu ve hiçbir şey için teşekkür etmediler (Kimi zaman çocukların 'Fatou' ismini kendi aralarında aşağılama sözü gibi kullandığını da duydu: 'Fatou kadar zencisin' ya da 'Fatou kadar salaksın')." Ve Fatou kapana kısılmıştır. "Takip edilebilirliğin"[23] küresel yönetimi konusunda Derawalların evi yedek görevi görür ve kusursuz finansal kontrole sahiptir; taşınmak için gerekli ne belgeleri ne de kaynakları vardır Fatou'nun: "Derawalların evine geldiğinden beri pasaportunu bir kez olsun görmemişti ve evde kaldığı süre boyunca ihtiyaç duyacağı yiyecek, su ve ısınma masraflarının yanında, uyuduğu odanın kirasını karşılamak üzere Derewalların ödeyecekleri maaşa el koyacakları daha en baştan söylenmişti Fatou'ya."[24]

Smith'in öyküsü, iki gölge dünyayı aydınlatmak ve birbirine bağlamak için üslup araçlarından faydalanır. Öyküsünü kusursuz bir kurguyla inşa eden Smith; mekânlar ve iki yere (büyükelçilik ve ev) ilişkin düşüncelerini, kayda değer bir sekteye uğratmaksızın birlikte yoğuruyor. Sunduğu imgelemin çoğu, karanlık ve/veya gizli şeyler üzerine. Örneğin, düzgün bir mayo bile giymeden yüzdüğü havuzda, Fatou "[havuzun] gece kulübü veya gece yarısı yapılan bir toplu ayinmiş gibi müşterilerini

22. *A.g.e.*, 91.
23. Kieran Aarons'un takip edilebilirlik irdelemesine bakınız (Gregoire Chamayou'nun eserinde ortaya konduğu haliyle pasaport tarihçesi konulu incelemesinde yer almaktadır): "Cartographies of capture", *Theory and Event* 16: 2 (2013).
24. Smith, "*The Embassy of Cambodia*", 90.

sakladığı loşluğa minnet duyar".[25] Büyükelçilikle bağlantılı insanlardan bazılarının gelip gitmeleri gizeme büründürülür. Bir yanda, "karanlık turizm" (insanlara zulmedilen yerlere yapılan ziyaretler)[26] etkinliğinde bulunmak üzere vize almak için büyükelçiliği ziyaret ettiği belli olan, genç turist gezginler varken, diğer yanda kimliğini tespit etmesi güç, Kamboçyalı bir kadın vardır. Fatou; "Ne Yeni İnsan, ne de Eski İnsan (ne tam şehirli, ne de tam köylü) [Kızıl Kmerlerin, soykırım kampanyaları süresince kullandıkları ayırt etme şekilleri]"[27] gibi görünen bu kadını, ellerinde içindekileri hiç belli etmeyen torbalarla sık sık büyükelçilikten çıkarken görür. "Elleri, Sainsbury's marketinin torbalarıyla doluydu, Fatou bu durumu biraz gizemli buluyordu: Bunca alışveriş torbasını nereye götürüyordu? ... Fatou, aslında torbaların çok eski olmadığından şüphelendi, torbaların tasarımı değişmemiş miydi?"[28]

Bir Kamboçya büyükelçiliğinin önemi hakkında herhangi bir şüpheye mahal vermemek adına, Smith belgesel niteliğinde bir açıklama ekliyor:

> "Sizleri saklamanın bir yararı yok. Sizleri yok etmenin bir zararı yok", Kızıl Kmerlerin sloganlarından biriydi bu. Yeni İnsanlar'a, yani şehir yaşamını bırakıp çiftlikte çalışmaya zorlanamayan şehir sakinlerine atfen kullanılıyordu... Yeni İnsanlar'dan biri şehirden kırsala yerleştiği zaman, tarlalarda zayıflık göstermemek yaşamsal önem taşıyordu. Zayıflık, ölümle cezalandırılabiliyordu.[29]

Öykünün sonuna doğru, Derewallar Fatou'yu işten çıkartır çünkü görünüşte Fatou çocuklarından birini boğularak ölmekten kurtardıktan sonra, Derewallar onunla yüzleşemez. Derawalların kafasındaki hizmetçi tasavvuru ki bu tasavvurda Fatou bir insan ile nesne arasındaki fark edilmezlik alanına yerleştirilmiş-

---

25. *A.g.e.*
26. "Karanlık turizm" için bakınız: John Lennon ve Malcolm Foley, *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disaster* (Karanlık Turizm: Ölüm ve Felaketin Cazibesi) (Londra: Cengage Learning EMEA, 2000).
27. Smith, *"The Embassy of Cambodia"*, 91.
28. *A.g.e.*
29. *A.g.e.*, 94.

tir, altüst olur. Evlerindeki düzenin gelişigüzelliğiyle yüzleşen Derawallar önce gözlerini kaçırır, sonra da bireyliğe yönelik hiyerarşik sınıflandırmalarını açığa vurma tehdidinde bulunan kurum veya kişiyi ortadan kaldırır. Fatou'yla göz teması kuramayan ve Fatou'nun köleliğe sığmayan bir eylemde bulunarak şeylikten sıyrılma gibi yeni bir konum elde etmesi konusunda kendisinin ve kocasının rahatsızlığını dile getiremeyen Bayan Derawal'ın işten çıkarma nedeni, Kızıl Kmerlerin sloganıyla kısmen aynı dili paylaşır:

> Anlamadığın şey, bakıcıya ihtiyacımızın olmadığı... Çocuklar artık büyüdü. Bize düzgün temizlik yapacak bir hizmetçi gerekiyor. Bugünlerde temizlikten çok çocuklarla ilgileniyorsun... Ve bu bizim işimize yaramıyor.[30]

Smith'in estetik stratejisi; ortak bir ölçüt kullanarak iki zulüm (son olarak "işe yaramayan" insanlardan kurtulmak da buna dahildir) mekânını birbirine bağlayan, heterojen ögelerin bir montajıdır ve Jacques Rancière'nin, Jean-Luc Godard'ın *Histoire(s) du Cinema* isimli filmine yönelik bir çözümlemede açıkladığı bir stratejidir. Rancière'e göre, bu film "ortak bir ölçüt sağlayan, heterojen ögelerin çatışmasını" barındırır. Film, "Nazi ideolojisinin büyüsüne kapılan Almanlar" ve "Hollywood büyüsüne kapılan sinemaseverler"[31] olmak üzere "iki büyülenme"[32] arasında eşitlik kurar. Açıkçası, Smith'in öyküsünün kurgu üslubu kesinlikle sinemasaldır. Öykünün Londra'nın yaşam-dünyasında birbirine bağladığı deneyim seviyeleri, Londra'nın bu konuyla ilgili başka bir yönüne ışık tutan bir filmi akıllara getirir: Stephen Frears'ın *Kirli Tatlı Şeyler* (*Dirty Pretty Things*, 2002) başlıklı eseri. Smith'in *Kamboçya Elçiliği* (*The Embassy of Cambodia*) başlıklı öyküsünün eleştirel çıktısı, kırılgan yaşamlarla dolu gölge dünyanın gözler önüne serilmesidir ve öykü Frears'ın ancak diplomat

30. *A.g.e.*, 98.
31. Jacques Rancière, *The Future of the Image* (İmgenin Geleceği), Çev. G. Elliot (New York: Verso, 2007), 55 [*Görüntülerin Yazgısı*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus Kitap Yayınları, 2008].
32. *A.g.e.*, 53.

veya turist gözlerinin değebildiği, ikonik Londra'nın bir parçası olmayan kırılgan yaşamları su yüzüne çıkaran filminde sunulan Londra ile mukayese götürmektedir.[33] *Kirli Tatlı Şeyler* filminde gördüğümüz Londra mekânları merkezden uzak ve gölgelidir: Hastane, morg, onlarca kaçak göçmenin az paraya çok çalışarak kıyafet diktiği bir tekstil atölyesi, sahibi bir göçmen olan taksi şirketi, sahibi göçmen olan ve egzotik otlar satan bir dükkân, bir yeraltı otopark ve bir otelin bodrum katı.

Smith'in öyküsünde de, Frears'ın filminde de, Londra kırılgan ruhlar için hem ulaşılmak istenen (film Heathrow Havalimanı'nda başlar ve biter) hem de kötü muamele gördükleri bir yerdir. Her ikisinde de istismar edilen ve kötü muamele gören ruhlar, kötü muameleyi ayrıştıran ve saklayan binalarda tecrit edilir (öyküde Derewalların evi, filmdeyse Baltic Otel ve tekstil atölyesi). Filmde istismar ve kötü muameleye maruz kalan iki karakter [tekstil atölyesine girene kadar otelde kat hizmetlisi olarak çalışan Şenay isimli bir Türk sığınmacı (Audrey Tatou) ve otelde resepsiyonist olarak çalışan Okwe isminde Nijeryalı bir doktor (Chiwetel Ejiofor); ikisinin de çalışma izni yoktur], ülkede kaçak çalıştıkları için tutuklanma ve sınır dışı edilme konusunda zaafları bulunması nedeniyle, Sinsi lakabıyla tanınan otel müdürü Senyör Juan (Sergi Lopez) tarafından şantaja uğrar ve bir organ çetesinin yasadışı işlerine dahil olmak zorunda kalırlar. Filmdeki kesmeler ve imalı karşılaştırma sahneleri, misafirler şehri bir eğlence mekânı gibi kullanırken, serbestçe girip çıktıkları Baltic Otel lobisini, kandırılan çalışanları göçmenlik dairesi müfettişlerinin taciz ettiği ve otel müdürünün istismar ettiği yönetim ofisi, bodrum katı ve organ çetesinin kullandığı odalar ile kıyaslar.

Türkiyeli Şenay ve Nijeryalı Okwe, kendi ülkelerindeki zulümlerden kaçan sığınmacı sıfatıyla Londra'da bulundukları için, *Kamboçya Elçiliği* gibi *Kirli Tatlı Şeyler* de, "birinci dünyada"

33. Frears'ın *Kirli Tatlı Şeyler* (*Dirty Pretty Things*) eserine ilişkin daha kapsamlı bir okumamı şu eserde bulabilirsiniz: Michael J. Shapiro, *Cinematic Geopolitics* (Sinemasal Jeopolitik) (Londra: Routledge, 2009), 89-112.

başka yerlerde daha görünür olan şiddet biçimlerini türeten bir gölge dünyayı gözler önüne serer. Aynı zamanda, hem filmde hem de öyküde, kırılgan yaşamlar sürdürenlerin gördükleri ve yaşadıkları zulümleri dile getirmelerine yardımcı olan göçmen sohbet arkadaşları buldukları rahatlama mekânları vardır. Filmde, bu yer morgdur; Okwe'nin Çinli morg görevlisi arkadaşı Guo (Benedict Wong), Okwe'yi eziyet gördüğü yaşam koşulları konusunda bir sohbete çeker ve en sonunda bu koşullardan kurtulmasına yardım eder. Öyküdeyse, bu yer Macar fırınıdır;* Fatou'nun Nijeryalı arkadaşı Andrew, Fatou'nun gördüğü eziyet ve göze çarpan küresel zulümler konusunda bir sohbetin içine çeker onu (sonunda da Fatou Derewalların evinden kovulunca, onun kurtuluşu için gerekli ayarlamaları yapar).

Bu sanat türleriyle eleştirel buluşmamdan doğan gölge dünya kavramı, 1. Bölümü yapılandırmama yardımcı oluyor. Bu bölümdeki başlıca kıyaslama, savaş suçları mahkemesinin görünen mekânı ile savaş suçları ve zulümlere zemin hazırlayan şartlardan bazılarını yaratan silah ticareti dünyasındaki gölgeli takaslar arasındadır. Öykü ve filmde savaş, zulüm ve adalet hakkındaki diyaloglara ev sahipliği yapan ve ışık tutulan mekânlar, adalet ve arşivler konusunu ele aldığım son bölümü (Adalet ve Arşivler) şekillendirmeme yardımcı oluyor; bu bölümde arşivlerin oluşturulmasında payı bulunanların seslerinin mekânsal yüklemlerini işliyorum. Daha genel konuşmak gerekirse, bu kitaptaki bölümler boyunca, kavramlar sanatsal metinlerle karşılaşmalarda seferber edildiği için, savaş suçlarını, zulümleri ve adaleti çözümlediğim yöntem, aşağı yukarı Cesare Casarino'nun "felsefe-şiir" (*philopoesis*) dediği şeydir. Bu yöntem, eleştirel politik ve felsefi söylemler ile sanatsal metinlerden alınma kavramların buluşmasından ibarettir. Bu tür kavramların bir dizisi, duygulamlar ve algılamlar dizesi şeklinde oluşturulan metinlerle "iç içe geçmek" (Casarino'nun, Gilles Deleuze'ün sinema felsefesinden alarak kullandığı terim) üzere kullanıldığı

* Öykünün İngilizce aslında "*Tunisian cafe*" (Tunus kahvehanesi) şeklinde geçmektedir. (ç.n.)

zaman, bu tür karşılaşmaların sonucu, eleştirel politik düşünce olur.[34] Smith'in *Kamboçya Elçiliği* öyküsündeki kahramanı Fatou; bahse konu yöntemi açıklamak için örnek teşkil eder. Fatou'nun yanından geçtiği büyükelçilik binası "karşılaşılan gösterge"[35] şeklinde yorumlanabilir. Fatou, bu karşılaşmadan etkilenir, çevresini farklı görmeye başlar ve bunun sonucunda zulümleri düşünmeye başlar. Deleuze'ün karşılaşılan gösterge kavramına itibar etmek; ilk başta yalnızca deneysel gibi görünen bir öyküyü, politik unsurlarla dolu bir esere dönüştürmemize olanak tanır. Bu kavram, zulümler üzerine *düşünmemizi* sağlar ve buradaki düşünme, sadece yerleşik düşünceleri kabul etmenin veya gerçekliğin yerleşik versiyonlarına dayalı tahminde bulunmanın aksine, kavramsal yenilik gerektirir. Bahsettiğim felsefe-şiir yöntemini ve hedeflediği düşünme şeklini, bu kitaptaki incelememin kavramsal mirasının bir kısmına yönelik kısa bir değerlendirmeyle katkıda bulunmak amacıyla sizlerle tanıştırıyorum.

Bu kitaptaki sorgulamalarım, estetik yöntemine odaklanan, son inceleme dizimdeki adalet konulu iki bölümün mirasıdır.[36] "Adaletin Mikro-Siyaseti" başlıklı bir bölümde, bir Romanya filmi ile İtalyan suç romanını analiz ediyorum; iki eser de, hukuki adalet aygıtları ile somutlaştırılmış adalet anlayışı arasında karşılaşmalara sahne olur. *Police Adjective* (*Politist, adjectiv;* Polis, Sıfat, 2009) başlıklı filmde, genç esrar kullanıcılarını yakalama ve tutuklama operasyonunda görevlendirilen bir polis memuru, polislik ve savcılık aygıtlarına ve bunların söylemsel meşrulaştırmalarına karşı çıkmaya çalışır ama sonuçta başarısız olur. Romandaysa, İtalya'nın kuzeyindeki Parma şehrinden gelen bir savcı, Güney İtalya'daki bir cinayet davasında şüphelileri yargının önüne çıkarmaya çalışır fakat başarısızlığa uğrar; savcı,

34. Bkz. Cesare Casarino, "Philopoesis: A Theoretico-Methodological Manifesto" (Felsefe-Şiir: Teorik-Metodolojik Manifesto), *boundary* 2 (2002), 65-96.
35. Bkz. Gilles Deleuze, *Proust and Signs,* Çev. Richard Howard (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004) [*Proust ve Göstergeler,* Çev. Ayşe Meral, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004].
36. Shapiro, *Studies in Trans-Disciplinary Method.*

toplumun adalet anlayışına, devletin adalet sisteminin resmî yasal kurallarına karşı gelen bir anlayış yapısına yenik düşer. Bu bölümdeki çözümlememem, adaletin makro ve mikro politikası dediğim unsurlarını karşılaştırıyor; adalet politikası, makro düzeyde yasanın ülke çapında yayımlanması ve uygulanması iken, bireylerin ve toplulukların yasa hakkında anlayışlar geliştirdikleri ve söyleme cevaben kendi baş etme stratejilerini ortaya koydukları mikro düzeydeyse somutlaştırılmış etkinin politikasıdır.

Karşılaştırmak için kısa bir örnek vermek gerekirse, Leonardo Sciascia'nın *Baykuşun Günü* (*Il Giorno Della Civetta*) isimli suç romanındaki kahramanlardan biri olan muhbir hakkındaki bir alıntıyı paylaşıyorum:

> Muhbir için, kanun mantıktan doğan, makul bir şey değil; bir kişiye, buradaki insanların düşüncelerine ve keyfine bağlı bir şeydi [Kuzey İtalya'dan gelen savcı Belodi]... Muhbir, kanunun mutlaka yazılı ve herkese aynı şekilde uygulandığına hiç inanmamış, inanamamıştı; ona göre, zenginler ile fakirler arasında, akıllılar ile cahiller arasında, fakirlere yalnızca şiddet uygulayan kanun koruyucular vardı; zenginleriyse koruyup kolluyorlardı.[37]

Bu tür karşılaşmalar adaletin kavgacılığını ve yerleşikliğini gün ışığına çıkardığı için, bu kitap boyunca "Adalet nedir?" sorusunu sormanın bir sonuç vermeyeceğini farz ediyorum. Bunun yerine, Gilles Deleuze'ün "Herhangi bir kavramda, içindeki dramı her zaman keşfedebiliriz"[38] önermesi doğrultusunda, adaletin tarih boyunca sahnelenmesine karşı duyarlı bir dilbilgisiyle, adalet hakkında sorular sunuyorum. Hem kavramsal boyutta hem de duygusal bağlılık nesnesi olarak "adalet" sürekli *karşılaşma dramı* şeklinde sonuçlandığı için yerinde sorular, adaletin

37. Leonardo Sciascia, *The Day of the Owl*, Çev. Archibald Colquhoun ve Arthur Oliver (New York: Jonathan Cape, 2003), 30 [*Baykuşun Günü*, Çev. Dumrul Cemgil, İstanbul: Belge Yayınları, 1994].
38. Gilles Deleuze, "The Method of Dramatization" (Dramlaştırma Yöntemi), şu eser içindedir: David Lapoujade, ed. *Desert Islands and Other Texts, 1953-1974* (Issız Adalar ve Başka Metinler, 1953-1974), Çev. Michael Taormina (New York: Semiotext(e), 2004), 98.

ne zaman, nerede, nasıl, kimlerin bakış açısıyla/açılarıyla ve kimin denetimi altında bir mesele olarak harekete geçirildiği ve kendisiyle bağlantılı aygıtlar aracılığıyla uygulandığıdır.

Bu incelemeye miras bırakan, adalet konulu başka bir bölüm de "Adalet Bölgeleri" başlıklıdır ve Mathias Énard'ın *Mıntıka* isimli romanının başkahramanı Francis Servain Mirkoviç'e odaklanır. Mirkoviç, etnik temizlik amaçlı Hırvatistan bağımsızlık savaşında çarpışmak için orduya katılan, Fransa'da dünyaya gelmiş bir Hırvat'tır. Bu bölümde, Mirkoviç'in iki özelliğini vurguluyorum: Hareketlerinin adalet mekânlarının haritasını çıkarmasını ve olgunlaşma sürecinden geçen bir birey özelliğiyle plastisiteye delil teşkil etmesini (dönüşüm geçiren Mirkoviç, Milan'dan Roma'ya uzanan tren yolculuğunda romanı nakleder, Vatikan'a satmayı planladığı bir zulüm arşivi tutmaktadır elinde). Mirkoviç'in bir noktada dile getirdiği üzere, "Yaşamımı bedenimi hatıralarımı geleceğimi geçmişimi değiştiriyorum."[39] Bu bölümdeki en önemli an, Mirkoviç'in eski Hırvat komutanı Blaşkiç'in Lahey'deki Eski Yugoslavya Uluslararası Ceza Mahkemesi'ndeki duruşmasında edindiği izlenimler üzerine düşündüğü sahnedir. Bu sahne, elinizdeki bu incelemeye can veren ilham kaynağıdır. 1. Bölümün açılışı da bu sahneyledir.

39. Mathias Énard, *Zone*, Çev. Charlotte Mandell (Rochester, New York: Open Letter, 2010), 104-105 [*Mıntıka*, Çev. Ebru Erbaş, İstanbul: Can Yayınları, 2017].

1
Küresel Adalet *Dispozitifi*

İlham Kaynağı

Mathias Énard'ın *Mıntıka* başlıklı romanının başlarında, başkahraman Francis Servain Mirkoviç, eski komutanı Blaşkiç'i Lahey'deki duruşmada ("Uluslararası Adalet Divanı'nın çokdilli sirki"nde) gördükten sonra, şunları dile getirir: Blaşkiç

> avukatlar tercümanlar savcılar tanıklar gazeteciler izleyiciler hâkimler adına haritaları yorumlayan bombanın açtığı çukurun büyüklüğüne göre bombanın menşeine ilişkin yorum yapan kalibreye dayanarak silahların menzilini belirleyen (ki bir sürü karşıt sava yol açıyor ve konuşulanların tamamı üç dile çevriliyor) Birleşmiş Mil-

letler Koruma Gücü'nden askerler arasında, Lahey Adalet Divanı'ndaki kabininin içinde duruyor... her şey sil baştan açıklanmak zorundaydı, tarihçiler Yugoslavya'nın nasıl oluşturulduğunu göstermek suretiyle Bosna, Hırvatistan ve Sırbistan'ın geçmişine Neolitik çağdan itibaren tanıklık ettiler, devamında coğrafyacılar demografik istatistikler, nüfus sayımları, yer incelemeleri üzerinde yorumda bulundular, siyasal bilimciler 1990'lardaki farklı politik güçleri açıkladılar... Kabininin içindeki Blaşkiç, tek başına bir adam ve bizlerin işlediği bütün suçlar için hesap vermek zorunda, onunla tarih arasında bağ kuran bireysel cezai sorumluluk ilkesi çerçevesinde, kafasına kulaklığını takmış, sandalyede oturan bir bedenden ibaret, eline silah almış her insanın yerine o yargılanıyor...[1]

Énard'ın Mirkoviç karakteri, Akdeniz bölgesinde işlenen zulümlere ilişkin bir arşivi içinde bulunduran bir valizle Milan'dan Roma'ya seyahat etmektedir ve yukarıdaki kayda değer anısıyla bir adalet *dispozitifi* oluşturmaktadır; buradaki *dispozitif* söylemler, eyleyenlikler ve uygulama aygıtlarından oluşan, karmaşık bir topluluktur. Bu kavramı ilk geliştiren ve çeşitli şekillerde kullanan Michel Foucault'dur. Bununla birlikte, Foucault'nun en ayrıntılı tasviriyle, *dispozitif* "söylemler, kurumlar, mimari formlar, düzenleyici kararlar, yasalar, idari önlemler, bilimsel açıklamalar, felsefi, ahlaki ve insancıl önermelerden oluşan, büsbütün heterojen bir topluluktur... söylenenlerin yanında söylenmeyenlerdir... aygıtın ögeleridir".[2] Mirkoviç'in gözlemlediği duruşmada dışa vurulduğu gibi, buradaki *dispozitif*, 19. yüzyıl öncesinde yargılama işlemlerindeki "*neredeyse* tamamen kuralcı" bir "bilme istenci"nin tarih boyunca hayata geçirilmesini temsil eder.[3]

1. Mathias Énard, *Zone*, Çev. Charlotte Mandell (Rochester, New York: Open Letter, 2010)', 72-73 [*Mıntıka*, Çev. Ebru Erbaş, İstanbul: Can Yayınları, 2017].
2. Michel Foucault, "The Confession of the Flesh" (Bedenin İtirafı), şu eser içindeki bir söyleşidir: C. Gordon, ed. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977* (İktidar/Bilgi: Söyleşi ve Başka Yazı Seçkisi 1972-1977), Çev. C. Gordon, Leo Marshall, John Mepham ve Kate Soper (New York: Pantheon, 1977), 194.
3. Alıntılar, Michel Foucault'nun şu eserde yer verilen ilk derslerindendir: *The College de France: Lectures on the Will to Know*, Çev. Graham Burchell (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 2 [*Bilme İstenci Üzerine Dersler Collége de*

Gilles Deleuze'ün *dispozitife* ilişkin Foucault esinli yorumu, bu kavrama önemli nüanslar katar. Deleuze, Foucaultcu analizin üç temel boyutuyla ("bilgi, iktidar ve öznellik")[4] işe koyulur ve bir *dispozitifi* oluşturan bütünleşmelerde (veya birleşmelerde, bir araya gelmelerde) meydana gelen mutasyonları vurgular; örneğin, (başkaları ve/veya insanı kendi üzerindeki) emir komuta yapılarında bulunan "kuvvet hatlarını" kaydıran, tarihsel olaylar. Ayrıca, Deleuze için "özneleştirme/tebaalaştırma hatları, parçalama, kırma ve kopma hatları"nı[5] yöneten veya özgürleştiren aygıtlardaki değişimler, başka bir deyişle farklı özneler ve yeni iktidar, kontrol ve yorumlayıcı ayrıcalık konfigürasyonları gerektiren olaylar özel önem taşır. Bu tür soyutlamalardan uzaklaşmak ve Mirkoviç'in Blaşkiç'in duruşmasına yönelik gözlemlerindeki adalet *dispozitifine* yönelik dolaysız tarihsel bağlantı kurmak için, II. Dünya Savaşı sonrasında Nürnberg'de savaş suçlularının yargılandığı çerçeveyi yaratan, özel mutasyona başvuruyorum.

Nürnberg savaş suçları duruşmalarındaki öncelikli söylemsel durum olasılığı, yeni bir kolektif özneydi: "İnsanlık." Nazi ölüm aygıtları, insan doğasına ilişkin hiyerarşik versiyonlardan oluşan, kapsamlı antropolojik kavramlar içermişse de (örnek vermek gerekirse, Alfred Hoche'nin "yaşamaya değmeyen yaşamlar" üzerine adı kötüye çıkmış incelemesi),[6] bir hukuki cevap, Nürnberg adalet *dispozitifinin* bir parçası olarak, bir karşı antropoloji gerektirmiştir. Bu yüzden, her ne kadar söz konusu yeni kolektif özne, yani "bir bütün olarak insanlık", bir suçun nesnesi olarak yerleşik hukuki söyleme zorla uysa da, "'insanlığa karşı işlenen

France Dersleri (1970-1971), Çev. Ferhat Taylan, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012].

4. Gilles Deleuze, "What is a *Dispositif*?" (*Dispozitif* Nedir?), şu eser içinde: *Two Regimes of Madness*, Çev. Ames Hodges ve Mike Taormina (New York: Semiotext(e), 2006), 338 [*İki Delilik Rejimi*, Çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009].

5. *A.g.e.*, 342.

6. Bkz. Alfred Hoche'nin *Arztliche Bemerkungen* (Tıbbi Açıklamalar) makalesi, şu eser içindedir: Karl Binding ve Alfred Hoche, *De Freigabe der Vernichtung Lebensunwerten Lebens: Ihr Mass und ihre Form* (Talihsiz Yaşamın İmhası: Büyüklük ve Şekil Olarak) (Leipzig, 1920), 61-2.

suçlar' gibi bir nosyona ilişkin bir kavramın geliştirilmesi" büyük önem taşıyordu.[7] İnsanlığa karşı işlenen suçlar nosyonu aslında Nürnberg Duruşmaları öncesindeki görüşmelerden önce de vardı. Bu terim, "Kongo Bağımsız Devleti"nde işlenen zulümlere atıfta bulunmak üzere, 1906 yılında E.D. Morel tarafından ortaya atılmıştır. Morel, *History of the Congo Reform Movement* (Kongo Reform Hareketi'nin Tarihi) başlıklı eserinde, Belçika Kralı II. Leopold'un Kongo'daki eylemlerine "insanlığa karşı büyük bir suç" şeklinde atıfta bulunmaktadır.[8] Bu kavram, birçok kolonyal bölgede benzeri zulümlere tanıklık eden 20. yüzyılın ilk yarısında hukuk çevrelerinin ilgisini çekemese de, duruşma öncesindeki Nürnberg müzakereleri bu kavramın iyice yerleşmesini sağladı. İnsanlığa karşı işlenen suçların resmen tanınmasıyla meydana gelen hukuki söylem mutasyonu (özneleştirme sürecinde bir değişim), Énard'ın romanında Mirkoviç'in gözlemlediği Blaşkiç duruşmasında apaçık görünen bir miras oluşturmuştur.

Bununla birlikte, Eski Yugoslavya Uluslararası Ceza Mahkemesi ilkesel açıdan bir bütün olarak insanlık kavramıyla mümkün kılınmış olsa da, mahkemenin daha maddi destekleri eksikti. Pierre Hazan'ın parmak bastığı üzere, "Eski Yugoslavya Uluslararası Ceza Mahkemesi, kuruluşundan itibaren bir tezat, hem umut hem de çelişki kaynağı olmuştur" çünkü "uluslararası hukuk için sıradışı bir laboratuvar"[9] olarak hizmet ettiği halde, yalnızca devletlerin değil, aynı zamanda soruşturmalar ve hukuk davaları için hiçbir fon tahsis etmemek suretiyle idari amirleri ve hukukçuları dışarıdan fon bulmaya iten (ki BM Hukuk İşleri Dairesi buna karşı çıkmıştır) Birleşmiş Milletler'in sergilediği politik direniş nedeniyle işlevsiz ve etkisiz kılınmıştır.[10] Dahası, bu mahkeme apaçık bir politik çelişki içinde çalışmaktaydı. Savcıların savaş

7. Alıntılar şu eserdendir: Roberto Esposito, *Third Person* (Üçüncü Kişi), Çev. Zakiya Hanafi (Cambridge, Birleşik Krallık: Polity, 2012), 64.
8. Şu eserde alıntılanmıştır: William Roger Louis ve Jean Stengers, ed. *E.D. Morel's History of The Congo Reform Movement* (E.D. Morel'in Kongo Reform Hareketi Tarihi) (Oxford, Birleşik Krallık: Clarendon Press, 1968), 167.
9. Pierre Hazan, *Justice in a Time of War* (Savaş Zamanında Adalet), Çev. Thomas Snyder (College Station: Texas A&M University Press, 2004), 5.
10. *A.g.e.*, 28.

suçlarından yargılamaya kalkıştıkları bireyler, Balkan barış sürecinde önemli aktörlerdi. Bu yüzden, ABD Dışişleri Bakanı Lawrence Eagleburger "Sırbistan Başkanı Slobodan Miloşeviç ile Sırbistan-Bosna Cumhuriyeti'nin kendinden menkul Başkanı Radovan Karadziç ve Bosna Sırbistan askerî kuvvetlerinin komutanı General Ratko Mladiç, uluslararası hukukun emrettiği üzere, emirlerindeki kuvvetlerin uluslararası hukuka uymalarını sağlamanın yollarını arayıp aramadıklarını en nihayetinde açıklamak zorundadır" çağrısında bulunduğunda [üç isim de en nihayetinde suçlanmış ve mahkemede yargılanmak üzere Lahey'e getirilmiştir], Cenevre'deki arabulucular buna karşı çıkmıştır çünkü bu tür kovuşturmalar barış sürecini sekteye uğratacaktı.[11] Kısacası, Eski Yugoslavya Uluslararası Ceza Mahkemesi'nin kurulması ve çalışmasının ihtilaflı geçmişi, "*realpolitik* ile adalet arasındaki gerilimi"[12] barışı sağlama ile adaleti sağlama arasındaki bariz politik çelişkinin ironisini gün ışığına çıkarmaktadır. Aynı çelişki, Birleşmiş Milletler/Kamboçya Savaş Suçları Mahkemesi'nin gecikmiş kuruluşu ve yetersiz çalışmasında da belirgindi: Mahkeme, "politikleşmiş ve karmaşık bir hukuki ortamda"[13] çalışmak durumunda kalmıştır, 11 Eylül sonrasında kurulan mahkemenin başlıca fon sağlayıcısı konumundaki ABD, hukuki kovuşturmanın değeri konusunda kararsız davranıyor ve destek sağlamak konusunda da bu doğrultuda yavaş hareket ediyordu ["Cambodian Justice Act" (Kamboçya Adalet Yasası) ABD Kongresi tarafından 1994 yılında çıkarılmış, mahkeme ise 2009 yılına dek çalışmaya başlamamıştı]. Daha yakın bir zamandaysa, Lahey'deki Uluslararası Ceza Mahkemesi, adalet ile jeopolitik arasındaki bir çelişkiyle karşılaşınca, "en yüksek ulusal makamda, 'sıradışı' kamu görevleri üstlenen herhangi bir sanık

---

11. *A.g.e.*, 32.
12. Alıntı, Cherif Bassiouni'nin Hazan'ın adı geçen eseri için yazdığı "Önsöz"dendir, *a.g.e.*, ix.
13. Alıntı şu eserdendir: Cathy J. Schlund-Vials, *War, Genocide, and Justice: Cambodian American Memory Work* (Savaş, Soykırım ve Adalet: Kamboçya-Amerika Hafıza Çalışması) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), konum 334 (e-kitap versiyonu).

için özel kuralların uygulanmasına hükmetmiştir."[14] Özellikle belirtmek gerekirse, mahkeme (2007 seçimleri sırasında şiddet eylemlerini örgütlemekle suçlanan) Kenya Başkanı Uhuru Kenyatta ile yardımcısı William Ruto'nun devlet hizmeti yaptıkları döneme ilişkin savaş suçu duruşmalarını ertelemektedir.

Analizim ilerledikçe, savaş suçlarıyla bağlantılı adalet *dispozitifinin* ayrıntılarına giriyorum, bu bölümün başında Énard'ın romanından alınan paragrafta atıfta bulunulan ânın yanında (Énard'ın Blaşkiç karakteri savaş suçları yüzünden sekiz yıldan fazla hapis yatmış, gerçek bir tarihsel karakterdir), çağdaş savaş suçları adalet "sirkleri" ile ilişkili karmaşık aygıtları ve başka ilgili olayları (ve hayal kırıklıklarını) irdeliyorum. Bununla birlikte, bu kadar ayrıntıya girmeden önce, *dispozitif* kavramından faydalanan metodolojik yaklaşımımın bir bölümünü konumlandırmak istiyorum.

"Evrensellerden" Kaçınma

Richard Rorty, evrenselci felsefenin adalet sorununu değerlendirme şekline yönelik, ikna edici bir eleştiri sunar. "Evrenselci felsefeciler, Kant ile birlikte, ahlak üzerine düşünmeye elverişli mantık alanının artık mümkün olduğunu, doğru ve yanlış hakkındaki bütün o önemli gerçeklerin halihazırdaki dille yalnızca ifade edilemeyeceğini ancak akla yatkın hale getirilebileceğini varsayarlar"[15] diye yazar Rorty. Ayrıca şunları ekler: "Evrenselci ahlak felsefecileri, insan haklarının ihlali nosyonunun yeterli kavramsal kaynak sağladığını düşünmektedir... [ve] Tipik evrenselci; ahlaki gerçekçidir, gerçek ahlaki hükümlerin, dış dünyadaki bir şeyler tarafından gerçek *kılındığını* düşünen biridir."[16] Evrenselci felsefenin yerine pragmatizmin bir türevini

14. Şu eserde alıntılanmıştır: Marlise Simons, "A Less-Equal Court in the Name of Stability" (İstikrar Adına Daha Eşitliksiz bir Mahkeme), *New York Times* (4 Aralık 2013), A12.
15. Richard Rorty, "Feminism and Pragmatism" (Feminizm ve Pragmatizm), *Michigan Quarterly Review* 30: 1 (1991), 231-232.
16. *A.g.e.*, 233.

koyan ve "bilgiye yönelik temsilci bir yaklaşımı"[17] eleştiren Rorty, inançların ve örneğin sabitleştirilmiş bir "bireylik" nosyonu gibi, ilgili özneleri tayin etme sürecindeki tarihsel karmaşıklıkların tartışılabilirliğini tanıma lehinde görüş sunar.

Ne var ki, Rorty'nin evrenselcilik yerine koyduğu şey en nihayetinde felsefi ve politik açıdan saflıktır. Rorty'nin "pragmatizm" görüşü (ki bu görüşte gerçek, "paylaşılan inançlar" meselesidir), gerçeğin çarpıtılması konusundaki gerçekçi ve evrenselci nosyonlara karşı çıkar ancak (inanç uzlaşısına uygulanan) "evrimsel gelişim"[18] gibi bir metafor temelinde yükselir ve aynı zamanda John Dewey ile başkalarının pragmatizmini "Nietzsche, Heidegger, Derrida, Foucault geleneğinden" daha yeterli görür. Bununla birlikte, böylesi evrimsel düşünmeye yönelik güçlü eleştiri sunan da tam anlamıyla bu "gelenektir". Rorty, adalet gibi bir kavramı anlamak için uygun yöntemin, uzlaşının* evrimine çok fazla dikkat etmek olduğunu ileri sürerken, başka düşünürlerin yanında Foucault da, gerçek ve adalet rejimlerini kökten değişime uğratmak için başvurulan tesadüfi olayların artan bir uzlaşıdan ziyade farklı türden özneleri inşa eden ve yöneten iktidar ve otorite yapılarını yansıtmasını gözler önüne seren tarihsel sorgulamalara girişir. Aslına bakacak olursak, evrenselcilik karşıtlığına rağmen, Rorty'nin tesadüfü inkâr eden gelişimsel "uzlaşısı" evrenselliği yeniden canlandırır. Söz konusu uzlaşı, uzlaşıyı somutlaştıran ve mazur gösteren, aşkın bir doğal düzeni yansıtan, toplumsal açıdan birleştirici bir normatif uzlaşıya ilişkin antik Yunan varsayımının modern bir versiyonudur.

Gayet iyi bilindiği üzere, Yunan felsefesinde adalet kavramının gelişimi –Homeros'tan Hesiodos'a ve Platon'a varana dek– evrensellerle birlikte başlar. Adalet, *Dike* sözcüğünden türetilmiştir ve Homeros'a ait bir terim olan *Dike* sözcüğünün çevirisi tartışmalıdır ama aşağı yukarı toplumun normatif

17. *A.g.e.*, 234.
18. *A.g.e.*
* "Konsensüs" şekli yaygın kullanılmaktadır, bu çeviride yalnızca "uzlaşı" karşılığı benimsenmiştir. (ç.n.)

düzenine uygun düşen, haklı veya uygun bir eylem anlamına gelir. Ve insanların normatif düzeninin insan ötesi bir düzenden türetildiği varsayıldığı için, herhangi bir davranış, yaşamdünyası içindeki eylemleri aşan bir logos ve etosun onayladığı ölçüde doğru bir davranıştır. Adalet teriminin kullanımına en yakın karşılığı içeren Yunanca sözcük *Dikaiosune* sözcüğüdür ve "Platon'a ait bir terimdir ve dilimizdeki 'adalet' sözcüğüne yakın bir anlamı vardır. Bununla birlikte, bu Homeros'taki *Dike* gibi bir süreç olarak değil de, kişisel mülkiyet, bir insanın kendi kendine sahip olması veya kendi kendini inşa etmesi olarak haklılık gibi bir anlama da gelebilirdi".[19]

Karşılaştırma yapabilmek adına önem arz eden bir şekilde, Yunanlar için adalet sorunu, didaktik bir bağlamda ortaya çıkmaktadır. Homeros ve Hesiodos, "sırasıyla tarım ve savaş" gibi farklı alanlarda çalışsalar da, eğitimcilerdi.[20] Foucault'nun adalete yaklaşımı didaktikten ziyade, eleştireldir. Foucault, uygulama aygıtlarına ve bu aygıtların hizmet ettiği iktidar yapılarına odaklanır. Dolayısıyla Foucault'ya göre adalet, düzenleyici eyleyenlikler ve prosedürlerin sonucu olarak algılanmaktadır. Örnek vermek gerekirse, Foucault yargı ve polislik aygıtlarından doğan cezalardan bahsederken şunları yazar:

> Ceza... yasadışılıkları ele almak, hoşgörünün sınırlarını belirlemek, bazılarına serbest saltanat vermek, başkaları üzerinde baskı kurmak, belirli bir kesimi dışlamak, başka bir kesimi yararlı kılmak veya belirli bireyleri etkisizleştirmek ve başka bireylerden faydalanmak için bir yol gibi görünmekteydi. Kısacası, ceza basit bir şekilde yasadışılıkları "kontrol" etmez; yasadışılıklar arasında "ayrım yaratır". Ceza, yasadışılıklara genel bir "ekonomi" kazandırır.[21]

---

19. Robert Jackson, "A Theory of Justice in the Ancient World" (Antik Dünyada Adalet Üzerine Bir Kuram). Şu adresten çevrimiçi erişilebilir: www.rjjackson.com/txt/justice.doc.
20. Eric A. Havelock, *The Greek Concept of Justice: From its Shadow in Homer to its Substance in Plato* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978), 6.
21. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Çev. A. Sheridan Smith (New York: Pantheon, 1977), 272 [*Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi, 2001].

Foucault'nun adalete yaklaşımı, adaletin ontolojik yüklemlerinde köklü bir kayma farz etmektedir. Foucault'nun dikkat çektiği üzere, adalet antik Yunan'da geliştirildiği ve uygulandığı için, adaletin "temeli... ilk sözcüğü" incelendiğinde, "Adaletin verdiği kararın doğru/haklı (*juste*) olması gerekir"; adaletin kararı "dünyanın düzeniyle" uyum içinde işlev görmek zorunda kalacaktır.[22] Yunan adalet ontolojisinin aksine Foucault, Nietzscheci bir düzensizlik/kargaşa ontolojisini benimser ve bu görüş çerçevesinde, "Dünyanın yalnızca sırrını çözmemiz gereken, anlaşılabilir bir yüzünü bize döndürdüğünü hayal etmememiz gerekir; dünya bildiklerimizin suç ortağı değildir" görüşünü ileri sürer.[23] Buradaki ontoloji, Dashiell Hammett'ın katıksız polisiye romanlarının ortaya çıkmasıyla birlikte Amerika sahnesinde edebî bir olay olarak doğan bir ontolojidir aynı zamanda. Örneğin Conan Doyle'un Sherlock Holmes öykülerinde gördüğümüz, klasik polisiye öykülerden alışık olduğumuz daha eski polisiye türleri "toplumsal bilginin ve sivil dayanışmanın şahsi arzuların tehlikeleri karşısındaki zaferini kutlarken... Katıksız polisiye romanları, içindeki gerilimleri radikalleştirerek bu öyküyü dönüştürmüştür... sivil toplum artık şahsi arzular besleyemez, toplumsal bilgi nadiren özel uzmanlığı alt edebilir ve ortak kültür gibi bir fikir hem son derece cazip hem de nihayetinde inanılmaz görünür".[24]

Söz konusu dönüşüm içinde toplumsal düzen herhangi bir güvence temin edecek herhangi bir anlaşmalı normatif aşkınlık olmaksızın resmedilmektedir ve bu dönüşüm Hammett'ın 1930 tarihli *Malta Şahini* (*The Maltese Falcon*) başlıklı romanında özellikle belirgindir. Suç dramının ortasında, o noktaya ka-

22. Michel Foucault, *Lectures on the Will to Know*, Çev. Graham Burchell (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 120 [*Bilme İstenci Üzerine Dersler Collége de France Dersleri (1970-1971)*, Çev. Ferhat Taylan, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012].
23. Michel Foucault, "The Order of Discourse" (Söylemin Düzeni), şu eser içindedir: Michael J. Shapiro, ed. *Language and Politics* (Dil ve Politika) (New York: NYU Press, 1984), 127.
24. Alıntı şu eserdendir: Dean McCann, *Gumshoe America* (Casus Amerika) (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2000), 4.

dar anlatıdaki hiçbir şeyle bağlantılı olmaksızın, Hammett'ın dedektifi (Sam Spade) müşterisine (Bridgid O'Shaughnessy, nihayetinde suçu işleyenin de kendisi olduğu ortaya çıkacaktır), ölmesine ramak kalan bir olaydan sonra yaşamını kökten değiştiren, Flitcraft adında bir adamın hikâyesini anlatır. Bu hikâye, toplumsal düzeni kökten rastlantısal kılar. Başka yerlerde de belirttiğim üzere, Flitcraft "herhangi bir normatif düzenin yaşamı idare etmediği, desteksiz ve tesadüfi bir dünyada yaşadığını" ayırt eder.[25] Foucault ve Hammett'ın yaşam-dünyalarını idare eden, evrensel bir normatif düzen varsayımından sapmalarına yönelik sorgulamadaki gizli anlamların önemini anlamak için, Foucault'nun kendisini geleneksel politik analiz şekillerinden uzaklaştıran, evrensellere karşı direnişi konusundaki sözlerine kulak vermemiz gerekir.

Foucault, Biyopolitikanın Doğuşu (*The Birth of Biopolitics*) başlıklı derslerinde, politik kavramlara yönelik geleneksel analizlerden köklü bir sapma şeklinde tanımladığı "yöntem seçimi" üzerine bazı düşüncelerle başlar: "Somut fenomenleri evrensellerden türetmek yerine veya bazı somut pratikler için zorunlu bir anlaşılabilirlik ağı olarak evrensellerden başlamak yerine, somut pratiklerden başlamak ve deyim yerindeyse bu evrenselleri bu pratiklerin ağından geçirmek istiyorum."[26] Yeni filizlenen yönetim zihniyeti analizinde bu yöntemi uygulayan Foucault, "devleti" "halihazırda varolan ancak yeterince var olmayan" diye tanımlar, öyle ki *Raison d'Etat* (devletin varlık nedeni) içinde kullandığı pratik "önkoşul olarak sunulan bir devlet ile daha kurulması ve inşa edilmesi gereken bir devlet arasında kendine yer bulur".[27] Çeşitli pratiklerle devlet nasıl "kurulur ve inşa edilir"?

25. Alıntı, benim Hammett'ın polisiye romanına ilişkin daha eski bir okumamdandır: Michael J. Shapiro, *Deforming American Political Thought: Ethnicity, Facticity, and Genre* (Amerikan Politik Düşüncesinin Biçimini Bozma: Etnisite, Gerçeklik ve Tür) (Lexington: University Press of Kentucky, 2006), 39.
26. Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics*, Çev. G. Burchell (New York: Palgrave, 2008), 3 [*Biyopolitikanın Doğuşu College De France Dersleri (1978-1979)*, Çev. Alican Tayla, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015].
27. *A.g.e.*, 4.

Foucault'nun kurma sürecini ele almak için geliştirdiği daha inandırıcı analitik çerçevelerden biri, "liberal yönetim zihniyetinin yeniden programlanmasını" konumlandırmaya ilişkin uygun soruya yönelik tartışmasının içindedir; bu bağlamda, "devlete ekonomiye ne tür serbestlikler tanıyacağını sormak yerine"... ekonomiye, "devletin meşruiyetinin temelini gerçekten mümkün kılması" bakımından, kullandığı serbestliklerin devletin oluşturulması için ne tür bir işlev ve rol üstlenebileceğini soracak "bir dahili yeniden yapılanmaya" atıfta bulunur.[28] Foucault'nun epistemolojik analizine iyice dikkat ettiğimizde, Énard'ın savaş suçları mahkemesini kuşatan pratiklere yönelik tasvirlerinin ışığı altında yöneltilecek sorular, "adaletin" bu tür pratikler marifetiyle *nasıl* harekete geçirildiği (olduğu şeye nasıl dönüştüğü) kadar, devletlerin nasıl (yeniden) kurulduğudur çünkü devletler, adalet hem devlet içinde hem de devletdışı küresel ölçekte yaratıldığı ve uygulandığı müddetçe meşrulaştırılmakta ve bir nebze de olsa zayıflatılmaktadır.

Böylesi bir sorgulama, Foucault'nun hukukun üstünlüğünün devletin biçimi üzerindeki etkilerine yönelik analiziyle örtüşür: Foucault, adli kurumların, asker ve polis pratiklerinin öncelikle kraliyet iktidarını feodal iktidarlara karşı güçlendirmek için ortaya çıktığını ve daha sonrasında, yeni yeni canlanan *Raison d'Etat* (devlet aklı) ilkesine hizmet etmek üzere, kraliyetin takdir yetkisini zayıflattığını ileri sürer.[29] Tarih boyunca devletin şekillendirilmesine eşlik eden anlaşılabilirlik ağını sorgulayan Foucault, "Devlet, çoklu yönetim zihniyetinden ibaret rejimin oynak etkisinden başka bir şey değildir" çıkarımında bulunur; buradaki yönetim zihniyetleri, "bağlılaşık kurumlar" içeren, karmaşık, stratejik yasalaştırma yapıları veya kurumlarıdır: Diplomatik kurumlar, polislik kurumları, askerî kurumlar ve başkaları[30] ki esasında bunlar da egemenlik aygıtlarıdır (*dispozitifler*). Kısaca ifade etmek gerekirse, Foucault irdelemelerinde

28. *A.g.e.*, 94-95.
29. *A.g.e.*, 8.
30. *A.g.e.*, 5.

devleti öncelikle evrensel bir olgu olarak görmez ve devletin nasıl hareket ettiğini veya işlediğini sormaz; bunun yerine, çeşitli yasalaştırmaların, devlet olarak bilinen, oynak, sürekli değişen olguyu nasıl yarattığını irdeler.

William Connolly de "egemenliğin karmaşıklığı" konulu analizinde benzer bir içgörü sunar. Connolly, bir demokratik etosun (bu etos sözümona hukuki düzenlemelerle ve bu düzenlemelerin insanların egemenliğini güvence altına alıyormuş gibi görünen uygulamaları yoluyla uygulanır) "muğlak bir şekilde kalabalığın, içerdiği geleneklerin, anayasaca onaylanmış yetkililerin ve yürürlükte olan yerlerde yetkililerin yorumladığı yazılı anayasanın arasında dolaştığına dikkat çektikten sonra, yürütme aygıtlarının aşırılıklarına veya oynaklığına mercek tutar:

> Her bir unsurun göreceli ağırlığı, ihtiyaç ve bağlama göre, hiçbir zaman tamamen olmasa da, daha yakından açıklanabilir. Dolayısıyla, Amerikan şehirlerindeki polis, hem egemenlik etosunu dışa vurur, hem de egemenlik etosunun biçimlendirilmesine katkıda bulunur. Polislere verilen yasal emirler, polislerin parçası olduğu büyük etos, şehirdeki tehlikeler, etnik bağlılıklar ve düşmanlıklardan doğurulan profesyonel polis etosu unsurlarının istikrarsız bileşimine bağlı olarak, polisler delil bulabilir veya yerleştirebilir, Miranda kurallarını izleyebilir veya etkisiz kılabilir, toplumun bir kesimini sindirebilir veya tarafsız davranabilir.[31]

Foucault'nun metodolojik uyarısı doğrultusunda Connolly; evrensel, yani "halkın egemenliği" ile değil, onun yerine böylesi bir egemenliğin oynak bir olgu olarak uygulanmasını sağlayan, polisliğin yaygın egemenlik inşa edici bir aygıtın veya *dispozitifin* parçası olarak işleme şekliyle kısmen harekete geçirilen pratiklerle başlar.

"Devlet" (Foucault örneğinde olduğu gibi) ve halk egemenliği (Connolly örneğinde olduğu gibi) olgularına yönelik bu türden yaklaşımlar açıklayıcı değildir, bu yaklaşımların amacı bir *dava*

31. William E. Connolly, "The Complexity of Sovereignty" (Egemenliğin Karmaşıklığı), şu eser içindedir: Jenny Edkins, Veronique Pin-Fat ve Michael J. Shapiro, ed. *Sovereign Lives* (Egemen Yaşamlar) (New York: Routledge, 2004), 31.

inşa etmek değildir. Daha ziyade, söz konusu evrenselleri kuran ve sürekli yeniden harekete geçiren, süregelen pratikleri anlaşılır kılmanın peşindedirler: Sırasıyla devletler ve egemenlik.[32] Kurmaca bir karakter olan Mirkoviç'in uzun ve derin düşüncesinde ifşa edilen haliyle benim "küresel adalet *dispozitifi*" adını verdiğim şeye böylesi bir yaklaşımı uygulayabilmek için, Foucault'nun yöntemine sağladığı ve "doğru söyleme rejimleri" (*regimes of veridiction*) adını verdiği başka bir kavramsal katkıdan yararlanmak istiyorum. Cezalandırma tarihi konulu araştırmalarından yola çıkan Foucault, yargı ve doğru söyleme pratikleri arasındaki ilişkilere atıfta bulunur, ifşa edilecek şeyin "belirli bir doğru söyleme pratiğinin... ceza infaz kurumlarında... oluşturulma ve geliştirilme yöntemi" olduğunu ileri sürer.[33] Bu önerme Rorty'nin yukarıda dile getirilen "evrimsel gelişme" kavramıyla örtüşüyormuş gibi kabul edilmesin diye, çağdaş "ceza infaz kurumlarının" apansız bir tarihsel olay olarak ortaya çıktığını, önceleri gözler önünde gerçekleştirilen şey (ceza) gizli hale gelirken, gizli şeyin (yargılama süreci) gözler önüne serildiği bir ani değişim yaşandığını hatırlamamız gerekir. Halka açık infazlar ortadan kaybolunca, önceleri perdeler arkasında gerçekleştirilen duruşmalar halka açık bir temaşaya dönüştü ve cezaya yönelik çok farklı bir yaklaşımla iş görmeye başladı: "Cezalandırma katlanılmaz bir heyecan ve korku uyandırma sanatıyken, askıya alınan haklar ekonomisi haline geldi."[34]

Bununla birlikte, Foucault'nun doğruyu söyleme pratiği olarak gerçek kavramına ilişkin en somut tasvirleri, tıbbi söylem tarihine yönelik sorgulamalarında vücut bulur. Örnek vermek gerekirse, "Halihazırda politik açıdan önemli şey, doktorların cinsellik hakkında onlarca aptalca şey söylediği belirli döneme dayanarak oluşturulan doğruyu söyleme rejimini belirlemektir. Önemli şey, doktorların birtakım şeyleri gerçekmiş gibi söy-

32. Alıntılanan ifadeler ile davalar bulmak ve süreçleri anlaşılır kılmak arasında imalı karşılaştırma şu eserdedir: Foucault, *The Birth of Biopolitics*, 33.
33. *A.g.e.*, 34.
34. Michel Foucault, *Discipline and Punish*, 11.

lemesine ve ileri sürmesine olanak tanıyan doğruyu söyleme rejimidir..."[35]

Foucault, evrensellerle başlamaya karşı gösterdiği dirençte olduğu gibi, doğruyu söyleme rejimleri tarihi adını verdiği şeyi haritalandırma sürecinde de bir açıklama sunmaz. Başka yerlerde de ortaya koyduğu gibi, Foucault'yu eleştirenler "nedensellik değeri atfedilen, sözde açıklayıcı prosedürlerin özelliklerini taşımazlar".[36] Foucault, bunun yerine "bilgi eleştirisi" ile uğraşır ve bilgi eleştirisi "doğruyu söyleme eyleminin hangi koşullar altında ve hangi etkiler doğrultusunda gerçekleştirildiğini belirlemeye dayanır."[37]

Énard, bu kavramı kullanmaksızın, bulunduğu başka bir gözlemde, Blaşkiç'in savaş suçları duruşmasında söylenebilecek ve söylenmesi gereken (ve kimin tarafından söylenebilecek ve söylenmesi gereken) şeylere olanak tanıyan doğruyu söyleme rejimini tanımlar. Énard'ın kahramanı Mirkoviç şunları dile getirir:

> ... kendilerini teamüllere ve dehşet hukukuna kaptırmış, belirli bir durumda kafaya sıkılan bir kurşunun meşru bir *de jure* (hukuken tanınan) olduğunu ancak yine kafaya sıkılan bir kurşunun başka hangi durumda savaş hukuku ve teamüllerinin ciddi anlamda ihlali anlamına geldiğini bilerek cinayet hukukuna biraz düzen getirmekle görevlendirilmiş, uluslararası hukukçuların organize ettiği Büyük Duruşma'da...[38]

Foucault, yöntemine ilişkin açık bir anlatı sunarken, Énard'ın çözümlemesi imalı karşılaştırma ve "edebî montaj" (Walter Benjamin'in bu kitabın Giriş Bölümünde açıklanan yöntemi) üzerinden ilerler ve bu yolla açıkça söylemek yerine gözler önüne serer. Böylelikle, romanın bir noktasında, Mirkoviç Roma'ya giden trendeki yolculardan bazılarına ilişkin gözlemlerini paylaşır:

---

35. *A.g.e.*, 36.
36. M. Foucault, "What is Critique?" (Eleştiri Nedir?), şu eser içindedir: *The Politics of Truth* (Gerçek Politikası), Çev. L. Hochroth ve C. Porter (New York: Semiotext(e), 2007), 63.
37. Foucault, *The Birth of Biopolitics*, 36.
38. Énard, *Zone*, 75.

Mısırlı, Lübnanlı ve Suudi işadamlarının hepsi, en iyi İngiliz ve Amerikan hazırlık okullarında eğitim almış, mütevazı bir şekilde şık, renkli ve gürültücü Levanten klişelerinden çok uzak, ne şişman ne de Bedeviler gibi giyinmiş, kendi ifadeleriyle, gelecek yatırımlarının güvenliği hakkında sakince konuşuyorlardı, ticari ilişkilerimizden, "yöre", mıntıka adını verdikleri bölge ve "petrol" sözcüğünden bahsediyorlardı... bazıları Bosna'daki Hırvatlara, bazıları da Müslümanlara silah satmış.[39]

"Tek bir kişi olarak... onunla tarih arasında bağ kuran bireysel cezai sorumluluk ilkesi doğrultusunda bizlerin işlediği bütün suçlar için hesap vermek zorunda kalan" Blaşkiç hakkında Mirkoviç'in daha önceki gözlemi bağlamında, Mirkoviç'in o anda gözlemlediği ve kulak misafiri olduğu silah tüccarlarının, bavulundaki zulüm arşivinde onaylanmamış da olsa büyük bir rol oynadığı besbellidir. Silah tüccarları, hakkında soruşturma açılmamış, yırtıcı girişimcilerdir, küresel kapitalizmin birçok müşterisini güvence altına alırken, haritayı yeniden çizdiği bir dünyada faaliyet gösterir, etnik-ulusal düşmanlıklar başta olmak üzere küresel düşmanlıklardan istifade ederler. Herhangi bir ulusal veya kültürel işaret sergilemeyen bu tren yolcuları için herhangi bir bölgeye tabiiyet söz konusu değildir. Kimlere yaşama izni verilmesi ve kimlerin ölmesi gerektiği konusunda belirgin bir tutumdan yoksunlardır. Bununla birlikte, silah tüccarlarının icraatı "ölüm politikasıyla ilişkilidir (nekro-politiktir)";[40] herhangi bir açık düşmancıl maksattan ziyade kısmen bu silah tüccarlarının icraatının sonucunda ortaya çıkan bir şiddeti destekleyen ve körükleyen, bu türden ahlaksız, yırtıcı tiplerin oluşturduğu bir ağ, birçok kişinin kaderini belirler. Mirkoviç'in sözlerine ilave ettiği gibi, "Mıntıka'dan gelen işadamlarımız, uzatılan elin arkasındaki tehdidi, gelecek yıllarda oynanacak ölümcül oyunları görmediler..."[41] Bu "işadamları" ticari ilişkilerini görece dokunulmazlık şemsiyesi altında yürütebiliyor çünkü

39. *A.g.e.*, 21-22.
40. Nekro-politika kavramı şu yazara aittir: Achille Mbembe, "Necropolitics" (Nekro-politika), *Public Culture* 15 (2003), 33.
41. *A.g.e.*, 23.

işadamları küresel cep telefonu haritası ile şaşırtıcı benzerlikler taşıyan bir hukuk haritasından nemalanır. Telefonla iletişimin kurulamadığı birçok "ölü mıntıka" olduğu gibi, hukukun neredeyse hiç olmadığı birçok yer vardır.

Böylesi bir hukuk haritasının doğurduğu sonuçlara çare bulmak için, öncelikle silah kaçakçılığı olanaklarının hukuksal/uzamsal koşullarına, arkasından da bu bölümdeki temel analize, yani birbiriyle çatışan haritalara başvuruyorum: Jeopolitik güvenlik haritaları arasındaki, devletin varlık nedenlerine hizmet eden, ayrıştırıcı ilişkiler, devletleri ve özel sektörden girişimcileri içeren silah nakliye haritaları, hukuksal uzam (Lahey ve başka savaş suçları mahkemeleri), polislik kurumlarından oluşan ağlar (Interpol'ün, mesela CIA ve DEA gibi başka polislik gruplarıyla arasındaki karşılıklı bağlar), barışı koruma operasyonlarına ilişkin haritalar, seks ticareti haritası (başka kişilerin yanında "barışı korumakla görevli müşterilere" hizmet sunan bir uygulamadır) ve bütün bunların finans alanıyla ve medya alanıyla girişik ilişkileri. Gerçekten de, haritalardaki yeni yeni palazlanan finans alanından kaynaklanan değişiklikler özellikle büyük önem arz eder. Roman yazarı Michel Houellebecq'in *Harita ve Topraklar* (*The Map and the Territory*) başlıklı eserinde gözlemlediği üzere: "... serbest piyasa ekonomisi, müşterilerin beklentileri bakımından dünya coğrafyasını yeniden çizdi; müşterilerin turist gibi yaşamak ile evini geçindirmek arasındaki hareketleri, bu haritaları belirledi. Haritanın düz izometrik yüzeyinin yerini anormal bir topografya aldı; bu topografyada İrlanda'daki Shannon şehri, Polonya'daki Katowice şehrine Belçika'nın Brüksel şehrinden, İspanya'nın Kanarya Adaları'ndaki Fuerteventura şehrine İspanya'nın başkenti Madrid'den daha yakındı."[42]

Adını küresel odyografi (*audiography*) –resmî ifadelerde zulümlerden hesap sorulan alanlardır– koyacağım şeye kulak verecek olursak, başka haritalandırmalarla yaşamsal ilişkileri

42. Michel Houellebecq, *The Map and the Territory*, Çev. Gavin Bowd (Londra: William Heinemann, 2011), 98 [*Harita ve Topraklar*, Çev. Orçun Türkay, İstanbul: Can Yayınları, 2012].

olan, hukukla bağlantılı başka bir haritalandırma daha ortaya çıkar. Örnek vermek gerekirse, 2013 Temmuz ayında, *The New York Times* gazetesi, Mısır ordusu Mısırlı protestocuları kitleler halinde öldürürken, "Beyaz Saray"ın epey sessiz kaldığını bildiriyordu.[43] ABD'nin bölgedeki stratejik çıkarları için Mısır'ın stratejik önemi insani kaygılardan baskın çıkıyor gibi görünüyordu. Daha eski örnekten bahsedersek, ABD'nin Afganistan'daki Taliban unsurlarına saldırmak için Özbekistan'da bir üs kurduğu 2001 Eylül ayında ve Özbekistan'ı "terörist" şüphelilerin vekil gardiyanı olarak kullandığı sonraki zamanlarda, ABD "müttefikinden" utanç duymuştur. "2004 baharının başlarında, Taşkent'te düzenlenen bir dizi intihar saldırısı, çoğu Özbek polis yetkilileri olmak üzere 47 insanın canını alınca, devlet dinci gruplara göz açtırmamaya başladı, uluslararası toplumun kınamasına yol açtı" ve "üç ay sonra... ABD Dışişleri Bakanlığı, insan hakları karnesini iyileştiremediği için Özbekistan'a yönelik askerî ve ekonomik yardımlarından 18 milyon dolar kesinti yapacağını açıkladı".[44] Ne var ki, bundan sadece bir ay sonra, ABD Genelkurmay Başkanı General Richard B. Myers, Özbeklerin biyolojik silah stoklarından kurtulmalarına yardımcı olmak üzere Pentagon'dan 21 milyon dolarlık ilave yardım yapılacağını açıkladı ancak Özbeklerin kötü insan hakları karnesi (mesela, vücut parçalarının haşlanmasını içeren işkenceler) yüzünden söz konusu yardımın askıya alındığına dikkat çekildiği zamansa, General Myers ABD'nin "Özbekistan ile ortaklığından ve stratejik ilişkisinden büyük fayda gördüğünü" dile getirdi ve "bana göre, münferit bir olayın herhangi bir ülkeyle ilişkilerimize

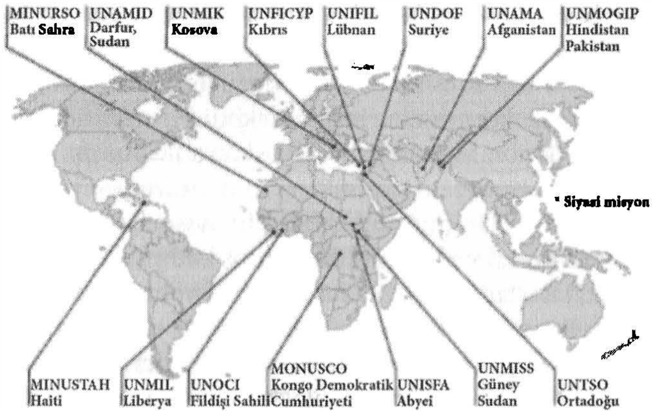
43. Eric Schmidt, "White House Muted in Response to Mass Killings of Egyptian Protesters" (Mısırlı Protestocuların Kitleler Halinde Öldürülmesi Karşısında Beyaz Saray Susuyor), *The New York Times* 29/7/2013. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir:http://www.nytimes.com/2013/07/29/us/politics/white-house-response-muted-to-new-mass-killing-of-egyptian-protesters.html.
44. Bkz. Oğul D. Van Atta "US Recruits a Rough Ally to be a Jailer" (ABD, Gardiyan Olarak Görevlendirmek İçin Çetin Bir Müttefik Seçti), *New York Times* 11.5.2005. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://nytimes.com/2005/05/01/internationalreditions.html.

yön vermesine izin vermemeliyiz" şeklinde devam etti.[45] Başka eserlerimde de dile getirdiğim gibi, "görünen o ki, Özbeklerin sunduğu vekil-aracılığıyla-uygulanan-şiddet, ABD'nin insan hakları konusundaki resmî endişelerini gölgede bırakmaktadır.[46] İşte bu da ayrıştırıcı atlaslara başka bir örnektir; bu durumda, dile getirilen insan hakları endişeleri odyografisi ile jeopolitik çıkarlar haritası arasında bir çatışma söz konusudur ve jeopolitik çıkarlar, sesleri bastırır, adalet ve hukuktan ödün verir. Dahası; küresel odyografide ima edilen şey mevcut "medya ekolojisi"dir, örneğin, hukuk ve adalet alanında faaliyet gösteren sivil toplum kuruluşlarının çalışmalarına olanak tanımak bakımından tanıklığı çok önemli bir rol oynayan, dolayısıyla da hangi yerlerdeki hangi türden zulümlerin uluslararası toplumun dikkatini çekeceğini belirleyen foto muhabirliğinin karşılıklı aktif ve bastırılmış uygulamaları.[47]

Dolayısıyla, şu önermede bulunuyorum: "Adalet", ayrıştırıcı angajman alanları içindeki heterojen karşılaşmalardan doğar; bu ayrıştırıcı "alanlar" karmaşık bir "karşıtlık koşulu" arz eder ancak "ayrıştırıcı" terimi bu "karşıtlık koşulunu" layıkıyla açıklayamaz. Örnek vermek gerekirse, resmî barış koruma operasyonlarının çelişkili bir etkisi vardır. Birleşmiş Milletler Barışı Koruma Operasyonları Departmanı'nın tüm dünyadaki faaliyetlerine ilişkin bu haritanın (Resim 1) görünür durağanlığı, yarattığı ters hareketlendirme etkisiyle çelişmektedir.

45. *A.g.e.*
46. Michael J. Shapiro, *Cinematic Geopolitics* (Sinemasal Jeopolitik) (Londra: Routledge, 2009), 63.
47. Bkz. Roger Hallas, "Photojournalism, NGOs, and the New Media Ecology" (Foto-muhabirlik, Sivil Toplum Kuruluşları ve Yeni Medya Ekolojisi), şu eser içindedir: Meg McLagan ve Yates McKee, ed. *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Activism* (Duyarlı Politika: Sivil Toplum Aktivizminin Görsel Kültürü) (New York: Zone Books, 2002), 95-114.

BARIŞI KORUMA OPERASYONLARI DEPARTMANI'NIN YÖNETTİĞİ MİSYONLAR



Resim 1: Birleşmiş Milletler Barışı Koruma Operasyonları

MINURSO	Birleşmiş Milletler Batı Sahra Referandum Misyonu	Kuruluş: 1991
MINUSTAH	Birleşmiş Milletler Haiti'de İstikrar Sağlama Misyonu	Kuruluş: 2004
MONUSCO	Kongo Demokratik Cumhuriyeti Birleşmiş Milletler Örgütü İstikrar Misyonu	Kuruluş: 2010
UNAMA	Birleşmiş Milletler Afganistan Yardım Misyonu	Kuruluş: 2002
UNAMID	Sudan, Darfur'daki Birleşmiş Milletler Afrika Birliği Misyonu	Kuruluş: 2007
UNDOF	Birleşmiş Milletler Gözlem Gücü	Kuruluş: 1974
UNFICYP	Kıbrıs'taki Birleşmiş Milletler Barış Gücü	Kuruluş: 1964
UNIFIL	Birleşmiş Milletler Lübnan Geçici Görev Gücü	Kuruluş: 1978
UNISFA	Birleşmiş Milletler Abyei İçin Geçici Güvenlik Gücü	Kuruluş: 2011
UNMIK	Birleşmiş Milletler Kosova Geçici Yönetimi	Kuruluş: 1999
UNMIL	Birleşmiş Milletler Liberya Misyonu	Kuruluş: 2003
UNMISS	Birleşmiş Milletler Güney Sudan Misyonu	Kuruluş: 2011
UNMOGIP	Birleşmiş Milletler Hindistan ve Pakistan Askerî Gözlemci Grubu	Kuruluş: 1949
UNOCI	Fildişi Sahili'nde Birleşmiş Milletler Operasyonu	Kuruluş: 2004
UNTSO	Birleşmiş Milletler Mütareke Gözlem Örgütü	Kuruluş: 1948

Nereye çok sayıda personel barındıran barışı koruma gücü gönderilse, seks tacirleri bu kişilere seks hizmetleri sunmak üzere kadınları esir etmeye ve kaçırmaya başlar. Savaş suçlarını önlemek üzere gerçekleştirilen barışı koruma operasyonları, savaş suçlarını teşvik etme etkisi doğuruyor. Ve ne tuhaftır ki böylelikle, barışı koruma haritası hareketli bir seks ticareti haritasını körüklüyor. Mesela, eski Yugoslavya'daki barışı koruma kuvvetleri örneğinde, BM yetkilileri seks ticaretine yardım ve yataklık etmiştir: "Doğu Avrupa'daki The Associated Press muhabirleri, [BM'deki] yetkililerin kaçırılmış kadınlar için [gizlice] sahte evrak hazırladığını, sınırdaki kontrol noktalarından yasadışı yollarla Bosna'ya nakledilmelerine yardım ettiklerini ve seks kulüplerinin sahiplerine baskınlardan önce haber uçurduklarını bildirmiştir."[48] Daha genel tabloya bakacak olursak, seks ticareti "yılda 8 milyar Amerikan doları değerinde bir küresel iş... Her gün yaklaşık dört milyon kız ve erkeğe fahişelik yaptırmaktadır [ve] suç kartelleri bu kârlı ticaret olanağını savunmak adına savaş silahları dahil olmak üzere yüksek teknoloji ürünü ekipmanlar kullanmaktadır".[49] Savaş suçlarının ve zulümlerin seks ticareti yönü, daha ayrıntılı incelemeyi hak ediyor. *Muhbir* (*The Whistleblower*, 2010) başlıklı sinema filmi sayesinde bu konu toplumda geniş yankı buldu; film, Nebraska'nın Lincoln şehrinden polis memuru Kathryn Bolkovac'ın (kitabında da aynı isimle anılmaktadır) deneyimlerine dayanır; Bolkovac, savaş sonrasında Bosna'da faaliyet gösteren DynaCorp isimli, askeriyeden ihale alan özel bir şirketin iş teklifini kabul eder. Seks ticaretini araştırmaya başlayınca, müşterilerin barışı koruma gücü, yani IPTF (International Police Task Force: Uluslararası Polis Görev Gücü) görevlileri olduğunu keşfeder.[50] Bolkovac yaşanan zulümleri

48. Şu eserde alıntılanmıştır: Anna M. Agathangelou ve L.H.M. Ling, "Desire Industries, Sex Trafficking, UN Peacekeeping, and the Neoliberal World Order" (Şehvet Endüstrileri, Seks İşçisi Kaçakçılığı, BM Barışı Koruma Görevleri ve Neoliberal Dünya Düzeni), *Brown Journal of World Affairs* 10: 1 (Yaz-Sonbahar, 2003), 134.
49. *A.g.e.*
50. Bkz. şu kaynaktaki rapor: *Huffington Post*, "When Peacemakers Become Perpetrators: Kathryn Bolkovac Introduces *The Whistleblower* at the UN". (Barışı

ihbar etmesine rağmen (BM Genel Sekreteri'nin Bosna'daki Özel Temsilcisi bizzat biliyor ancak görmezden geliyordu) ne müşteriler ne de DynaCorp veya Birleşmiş Milletler'deki işbirlikçi yetkililer yargılandı çünkü bu kişilerin dokunulmazlıkları vardı. Aslına bakılırsa, savaş sonrasındaki Bosna'da karmaşık bir hukuki atlas vardı. Yükleniciler ve barışı koruma kuvvetleri bir hukuki boşluk teşkil ediyordu ve nereye giderlerse gitsinler bu boşluk "küçük bir hale" gibi onların arkasından geliyordu. Bu kişilerin varlıkları, hukuksal bir alanın içinde, gezgin bir gayrihukuki alan yaratıyordu. Bununla birlikte, bu konuyu öncelikle atlas kesişmesi kavramını karmaşıklaştırmak için masaya koyuyorum. Seks ticareti ile silah ticareti arasında yaşamsal bir etkileşim söz konusu olduğu halde, aşağıdaki satırlarda odaklandığım şey, silah ticareti ile hukuk alanları arasındaki ilişkilerdir; bu ilişkilerde de hukuki boşluk vardır.

"Viktor Bout'yu Silahsızlandırma"

Énard'ın *Mıntıka* başlıklı romanında Mirkoviç'in trenindeki "Mısırlı, Lübnanlı ve Suudi işadamlarının" gerçek yaşamdaki ibretlik emsali, Viktor Bout'nun kariyeridir ("Washington'daki 'yetkililerin' gözünde, zulüm veya acımasızlık bakımından değil de ahlaki kurnazlık bakımından istisnai bir kişiliktir");[51] Bout, 2012 Şubat ayında, New York'taki bir mahkemece silah kaçakçılığından yirmi beş yıla mahkûm edildi. Silah kaçakçılığı işine 1990'ların başlarında atılan bir Rus girişimci olan Bout'nun iş yaptığı ilk yerlerden birine ilişkin yorumu, adalet/hukuk alanlarını anlamak açısından derin anlamlara gebedir. Bout, silah kaçakçılığı kariyerinin başlarında ("bir tür postmodern kervansaray" olan) Birleşik Arap Emirlikleri'ndeki Şarika*

Korumakla Görevli Kişiler Fail Olunca: Kathryn Bolkovac, Birleşmiş Milletler'e Muhbirlik Yapıyor) çevrimiçi bu adresten erişilebilir: http://www.huffingtonpopst.com/lia-petridis/the-whistleblower-author-interview_b_2663231.htnıl.

51. Nicholas Schmidle, "Disarming Viktor Bout" (Viktor Bout'yu Silahsızlandırma), *The New Yorker*, 5 Mart (2012). Çevrimiçi bu adresten erişilebilir: http://www.newyorker.com/reporting/2012/03/05/120305fa_fact_schmidle?

şehrinde yaşamış ve işlerini buradan yönetmiştir çünkü (bir muhabire ifade ettiği üzere) "esasında hukukun hiç olmadığı" bir yerdi.[52]

Bout'nun stratejisi, eşitliksiz bir küresel hukuk atlasından yararlanmıştır ve HBO yayın grubunun *Deadwood* dizisinin (2004-2006 arasında 3 sezon yayınlanmıştır) Amerikan Vahşi Batısı'ndaki Amerikan 19. yüzyıl hukuk atlasını gözlemleyerek başlamasıyla şaşırtıcı benzerlik taşır. Birinci sezonun birinci bölümünde, başkahramanlardan biri olan Seth Bullock (Timothy Oliphant), Montana Bölgesi'nde görevli bir mareşaldir ve hukukun uygulanması konusunda zorluklar yaşamasının ardından Dakota Bölgesi'ndeki Deadwood şehrine göç etmeye karar verir; Bullock, "neredeyse hiçbir yasanın olmadığını" söylediği bu kasabada bir nalbur açacaktır. 1876 sonrasındaki Deadwood şehrinde, hukuk kurumlarının henüz kurumsallaştırılması gerekmekteydi. Ne şiddet olayları ne de ticari teşebbüsler, ciddi anlamda hukuki yaptırımlarla dizginleniyordu.

Şüphesiz, "Vahşi Batı" modeli günümüzde hâlâ küresel tablonun çoğuna uymaktadır. Hukuk alanı, birçok "gri alan" (Viktor Bout'nun en sevdiği alanlardan biridir) içermektedir. Hukuki açıdan bakmak gerekirse ("kaza çevresi" veya "yargı yetkisi" terimlerinin sözlük anlamıyla düşünecek olursak), "savaş suçları, uluslararası silahlı ihtilaf durumlarıyla sınırlıdır" ve 1949 Cenevre Sözleşmesi'ne göre, uluslararası mahkemeler sadece ve sadece "Cenevre Sözleşmesi'nin koruması altındaki bir kişiye karşı ağır bir ihlalde" bulunan bireyleri yargılayabilir.[53] Bu hüküm, koruma altındaki hukuki öznelerden oluşan nüfustan birçok insanı kapsam dışında tutmakta ve ahlaktan yoksun, acımasız ve vahşi çok sayıdaki tüccarı dünyayı altüst eden silahları tedarik etme

* Türkçede ayrıca Şarja veya Şarca, İngilizce'de Sharjah şeklinde kullanılmaktadır. (ç.n.)

52. *A.g.e.*

53. Christopher Rudolph, "Constructing an Atrocities Regime: The Politics of War Crimes Tribunals" (Bir Zulüm Rejimi İnşa Etme: Savaş Suçları Mahkemeleri Politikası), *International Organization* 55: 3 (Yaz, 2001), 663.

konusunda serbest bırakmaktadır. Ticari açıdan bakıldığında, birçok yer (örneğin, Bout'nun en nihayetinde silahları nakletmek için kullandığı hava taşımacılığı işini başlattığı Şarika), küresel ticaret düzenleme yasalarının ve bu yasaları uygulayacak kurum ve/veya kişilerin erişiminin dışında kalmaktadır.

Deadwood dizisinde gerçekçi bir yaklaşımla tasvir edilen Amerikan Vahşi Batısı da, polislik işlerinin dengesiz bir şekilde dağıtılması ve kolluk kuvvetlerine muğlak görevler verilmesi bakımından "vahşiydi". Bölgelerden sorumlu mareşaller, şehirlerden sorumlu şerifler, ordu komutanları ve özel ordular (örneğin, para karşılığında güvenlik ve polislik hizmetleri sunan Pinkertonlar) arasındaki kurumsallaşmış eşgüdüm ya çok azdı ya da hiç yoktu. Dünyadaki polislik sahnesi de buna benzer şekilde vahşidir. Sınırlar arasında ve ötesinde işlenen şiddet ve ticaret suçlarına karşı verilecek cevapları koordine etmekle görevli bir hükümetler arası örgüt olan Interpol, çok sayıdaki devletin polis teşkilatları (örneğin, ABD'nin FBI, CIA, DEA, NSA ve ATF kurumları) arasında, zayıf eşgüdüm sağlanmaktadır. Bununla birlikte, sözümona tarafsız bir örgüt olan Interpol'ün, belirli uluslara mensup kişileri hedef alırken, başka uluslardan kişileri göz ardı ettiği bazılarınca gözlemlenmiştir. Adalet *dispozitifinin* polislik yönünü ele almak için, bu noktada iki polis teşkilatı işbirliğine başvurmak istiyorum: Bout'nun Tayland'da yakalanması ve uluslararası bir hırsızlık çetesi olan "Pembe Panterler"in üyelerinin tutuklanması.

Bout'nun Tayland'da tutuklanması, polis teşkilatları arasındaki uzun süreli bir planlamanın meyvesiydi. Bout, Amerika'nın DEA kurumuyla işbirliği yapan Tayland polisi tarafından yakalanmıştı; DEA ana hedefi uyuşturucu madde suçları olan bir "suçla mücadele" kuruluşuydu ancak "örnek vermek gerekirse, İspanya'da yaşayan bir Suriyeli silah kaçakçısı olan Münzir el Kassar'ı tutuklamalarında olduğu gibi, gerçek dokunulmazların peşine düşebileceğini ve adalete teslim edebileceğini ispat etmeye başlamıştır".[54] Münzir el Kassar'ı yakaladıklarında yaptıkları

54. Schmidle, "Disarming Viktor Bout".

gibi, DEA görevlileri Bout'yu yakalamak için de bir yakalama operasyonu düzenlemiştir. DEA, Kolombiya'daki FARC örgütüne karşı Kolombiya hükümetinin yürüttüğü harekâta destek veren Amerikan helikopterlerine karşı kullanmak için uçaksavar füze satın almak isteyen Kolombiyalı FARC yetkilileri gibi hareket eden, rüşvet yemiş muhbirleri kullanmıştır. DEA kurumunun yakalama operasyonunda hem işbirliği halindeki kolluk kuvveti ağı kullanılmış hem de (ne tuhaftır ki Bout'nun yaptığı gibi) dengesiz hukuk haritasından istifade edilmiştir. Örneğin, DEA yakalama operasyonunu öncelikle Romanya'da düzenlemeyi denemiştir çünkü "DEA görevlileri yerel yetkililerin telefonları gizlice dinlemelerine izin vereceklerini biliyordu."[55] DEA'nın yakalama operasyonunun haritası genişti; mesela, sadece Kolombiya'yı değil, aynı zamanda Kongo'yu da içeriyordu (Rüşvet yedirilen muhbirlerden biri Kongo'da yaşayan bir işadamıydı ve Tayland buluşmasını ayarlamak üzere kullanılmıştı).

İki yıl sürmüş olsa da, Tayland mahkemesi Bout'nun ABD'ye iadesini onaylayınca, DEA tarafından yürütülen yakalama operasyonu başarıyla sonuçlandı; Bout ABD'de yargılandı ve hüküm giydi. DEA kurumunun ana görev alanının uyuşturucu madde kaçakçılığı olması gerektiğini hatırlayacak olursak, Bout'yu yakalamak için düzenlenen gizli operasyona dahil olması geniş operasyon coğrafyasının yanında üstlendikleri rolün artmasına da ışık tutmaktadır. Savaş cephelerinin azalmasıyla birlikte, ABD savaş ve suçla mücadele arasındaki çizginin gittikçe muğlaklaştığı şiddet bölgelerinde daha fazla görev aldığı için, DEA aslında paramiliter bir güç haline gelmiştir. Örneğin, askerileşmiş bir DEA, Honduras'taki bir vekâlet savaşında polise eşlik etmiştir: "Bir tekne dolusu kokain kaçakçısını takip ederken, köylüleri taşıyan başka bir tekneye ateş açtılar ve dört kişiyi öldürdüler" ("aralarında iki hamile kadın da vardı") ve dört kişiyi yaraladılar. Askerileşmiş DEA'nın "komando birlikleri" için kullandı-

55. *A.g.e.*

ğı örtmeceli isim FAST (Foreign-deployed Advisory Support Team: Yabancı Ülkelere Gönderilen İstişari Destek Takımı) kısaltmasıdır.[56]

DEA tarafından Honduras'ta düzenlenen saldırı, en iyi savaş *dispozitifi* şeklinde ifade edilebilecek bir "adalet *dispozitifi*"nin bu bölümündeki aşırılıklar hakkında bizlere neler ifade etmektedir? "Uyuşturucuyla mücadele" ve "terörle mücadele" sürecinde geleneksel savaşın yerini Gregoire Chamayou'nun "insan avı doktrini" adını verdiği şeyin aldığı göz önünde bulundurulduğunda, askerileşmiş polislik kurumları geleneksel "silahlı kuvvetler"den daha girift hale gelmiştir.[57] Örnek vermek gerekirse, CIA "yabancı devletlerin sırlarını çalmakla görevli, geleneksel bir casusluk servisi değildir artık... [bunun yerine] cinayet makinesine, aklı fikri insan avında olan bir örgüte dönüşmüştür".[58] Silahlı kuvvetlerle "donatılmış" bariz çarpışma cephelerinde yürütülen savaşlardan "her nerede olursa olsun avın peşine düşen, avlamaya odaklı savaşa, silahlı şiddete" geçiş "[ve] düşmanlıkların yaşandığı yerlerin artık etkin bir savaş sahasının uzamıyla değil, kişisel düşmanlık bölgesi anlamı taşıyan, bir tür küçük haleyi kendiyle birlikte gittiği her yere taşıyan, avlanan bireyin kendi kişiliğiyle belirlenmesi,[59] savaş suçları bakımından anlam ifade etmektedir. Avlamaya odaklı savaşta, polislik kurumları sivilleri korumak üzere yürürlükteki çeşitli protokolleri (Askerî Ceza ve Askerî Ceza Muhakemeleri Usulü Yasası, Cenevre Sözleşmesi ve başka

56. Charlie Savage ve Thom Shanker, "D.E.A.'s Agents Join Counternarcotics Efforts in Honduras" (DEA Ajanları, Honduras'ta Uyuşturucuyla Mücadele Çalışmalarına Katılıyor), *New York Times* 16 Mayıs 2012. Çevrimiçi bu adresten erişilebilir: http://www.nytimes.com/2012/05/17/world/americas/deas-agents-join-hondurans-in-drug-firefights.html?_r=1andhp.
57. Bkz. Gregoire Chamayou, "The Manhunt Doctrine" (İnsan Avı Doktrini), *Radical Philosophy* 169 (Ekim, 2011). Çevrimiçi bu adresten erişilebilir: http://www.radicalphilosophy.com/commentary/the-manhunt-doctrine.
58. Alıntı bu eserdendir: Mark Mazzetti, *The Way of the Knife: The CIA, A Secret Army, and a War at the Ends of the Earth* (Bıçağın Yolu: CIA, bir Gizli Ordu ve Dünyanın İki Ucunda Yürütülen bir Savaş) (New York: Penguin, 2013), E-kitap versiyonu, konum 157.
59. Bkz. Chamayou, "The Manhunt Doctrine".

"savaş yasaları")[60] uygulamaya hazır veya meyilli değildir. "Hukuk ağzıyla" konuşmak gerekirse, "savaşan unsurlar ile sivil unsurlar arasında resmen ayrım yapma, *ayrım gözetme ilkesi* olarak bilinmektedir... uluslararası insancıl hukukun kati yükümlülüklerinden biridir... [ancak] ayrım gözetme ilkesinin, kendi içinde değerlendirildiğinde, oldukça kırılgan olduğu ortaya çıkmıştır. Çağımızdaki silahlı çatışmalara 'savaş, suç ve insan hakları ihlalleri' damgasını vurmaktadır ve bu çatışmalar çirkindir ve acımasızdır, süresi ve yıkım derecesi artmaktadır."[61]

Dahası, söz konusu ihlallere, çağımızdaki düşmanlık biçimlerinin yanında kullanılan yeni savaş teknolojileri de yol açmaktadır. Artık yeni ve farklı bir düşmanlık atlası söz konusudur ("dünyanın dört bir yanında yürütülen [ve] Amerika'nın katil robotlar ile özel harekât birlikleriyle düşmanlarının peşine düştüğü bir gölge savaş)[62] ve silah nakliyat haritasında olduğu gibi farklı zulüm ve adalet sorunlarını körüklemektedir. Yasadışı faaliyetler ve ortaya çıkardıkları polislik uygulamaları haritalarındaki karmaşıklıklara ışık tutmak üzere, mücevher hırsızlığı örgütü ile başka yasadışı ticaret şekillerinin yanında mücevher hırsızlığı ağına karşı da faaliyet gösteren küresel polislik *dispozitifi* arasındaki bir sürtüşmeye yüzümü dönüyorum.

Pembe Panterler'i Yakalamak

Viktor Bout'nun "suçları" her ne kadar ticaret ve savaşla bağlantılı olsa da, Bout'nun örgütünün yer aldığı ayrıştırma atlası ağlarını ayrıntısıyla ele almadan önce, eski Yugoslavya'nın dağılmasının doğurduğu etkilere (Blaşkiç de bunlardan biridir)

60. Bu liste, "savaş yasaları"nın oluşturulmasındaki tarihsel yörüngeyi içermektedir ve çevrimiçi bu adresten erişilebilir: http://www.answers.com/topic/laws-of-war#ixzz2WAAUtTnD.

61. Alıntılar şu eserdendir: Helen M. Kinsella, *The Image Before the Weapon: A Critical History of the Distinction between Combatant and Civilian* (Silahın Önündeki İmge: Savaşan ve Sivil Unsurlar Arasındaki Ayrıma İlişkin Eleştirel bir Tarihçe) (Ithaca, New York: Cornell University Press, 2011), 2-3.

62. Mazzetti, *The Way of the Knife*, konum 172.

geri dönmek ve Sırp, Hırvat ve Karadağlı failleri içeren, küresel suçla mücadele piyesini ele almak istiyorum çünkü bu yaklaşım, benim küresel adalet *dispozitifi* adını verdiğim "anlaşılabilirlik ağı"nın savaş suçlarında olduğu kadar ticaret suçlarında da apaçık ortada olduğunu gözler önüne sermektedir. David Samuels'in küresel mücevher hırsızlığı çetesinin birkaç üyesinin yakalanmasına ilişkin araştırma yazısı, lüks mücevher mağazası Graff'in Londra'nın Bond Sokağı'ndaki en önemli mağazasındaki bir sahneyle başlar: Çetenin memleketi Karadağ'ın Bijea şehri olan Pedrag Jujoşeviç isimli bir üyesi, mağazayı gözetler. Arkasından, bu sefer memleketi Karadağ'ın Cetinje şehri olan Milan Jovetiç ile "Kosovalı irikıyım bir Sırp" olan Nebosja Deniç ve ona yardım eden Sırp sevgilisi Ana Stankoviç mağaza soygununda Pedrag Jujoşeviç'e katılır.[63]

Peki, eski Yugoslavya'dan neden bu kadar çok mücevher hırsızı çıkmaktadır? Samuels'in parmak bastığı üzere:

> Suç çeteleri, Balkanlar'da 1990'larda yaşanan ihtilaflar boyunca egemen güçler haline geldiler ve Batı'nın uyguladığı yaptırımlar bu çetelere akaryakıt, sigara ve diğer temel ihtiyaç maddesi piyasasında tam denetim olanağı vermek suretiyle, bu çeteleri daha da güçlendirdi. Slobodan Miloşeviç'in 1989 yılında devlet başkanı olmasının ardından, Sırp devletinin yönettiği kaçakçılık operasyonları politik seçkinlerin banka hesaplarına milyarlarca dolar akmasını sağladı... "Acımasız bir otokrat olmasının yanında, Miloşeviç esasında devleti tamamen bir suç örgütüne dönüştürdü."[64]

Bu gözlemi Foucault'nun metodolojik çerçevesine oturtmak gerekirse, Miloşeviç yönetimindeki Sırbistan örneğinde, "devlet" kısmen suç ile teşkil edilmişti.[65] Samuels'in dikkat çektiği üzere,

---

63. David Samuels, "The Pink Panthers: A Reporter at Large" (Pembe Panterler: Firari bir Muhabir), *The New Yorker* (12 Nisan 2010). Çevrimiçi bu adresten erişilebilir: www.newyorker.com/reporting/2010/04/12/100412fa_fact_samuels.

64. *A.g.e.*

65. Elbette daha uçuk bir örnek daha vardır, yazar Carlos Fuentes'in *Destiny and Desire* başlıklı romanındaki bir karakteri üzerinden dışa vurduğu üzere, Meksika örneğidir bu: "Bugünkü Meksika'nın yaşadığı dram, suçun devletin yerini almasıdır. Günümüzde demokrasinin parçalara ayırdığı devlet, demokrasi tara-

"Sırp devleti suç şebekesine dönüştükten sonra, çoğu Sırp da isteyerek yahut istemeyerek suçluya dönüşmüştür." "Miloşeviç'in savaşları" ile suçların üretilmesi arasında zorlayıcı bir bağ bulunmaktadır. Savaşın polis kuvvetlerinin sayısını ciddi oranda azaltmasının ardından ("Hırvatistan ve Bosna'da her elli polisten on beşi can vermiştir"), devlet ön cephedeki cesetlere eklenmek üzere suçluları serbest bırakmıştır ve "bu çarpışmalardan sağ çıkan suçluların serbest kalmasına izin verilmiştir".[66]

Hırsızların savaş yüzünden ortaya çıkmasının yanında, Pembe Panterler'in suç çılgınlığına yönelik başka yapısal olasılık koşulları da bulunmaktadır. Gezegenimizin dört bir yanındaki devasa eşitsizlik, Graff's (müşterileri arasında "Oprah Winfrey ve Victoria Beckham da vardır") ve Choppard's (Fransız Başbakanı Jean-Pierre Raffarin'in eşi Tokyo'daki mağazalarını ziyaret ettiğinde Pembe Panterler'in hedefi olmuş ve Pembe Panterler mağazanın korunmasız bir vitrininden 14 milyon dolarlık mücevher çalmıştır) gibi mücevher mağazalarından alışveriş yapabilen zengin müşteriler doğurmaktadır.[67] Katkıda bulunan diğer koşullar arasında Belçikalı şirketlerin elmaslar üzerindeki yapmacık denetimleri bulunmaktadır; bu şirketler, elmasların tedarikini ve bu elmasları metaya dönüştürmeye yardımcı olan çeşitli zanaatları (örnek vermek gerekirse, New York'taki Gemological Institute of America'da çalışan elmas uzmanı Ivy Cutler) kontrol etmektedirler.

Lüks tüketim alışkanlığı da buna katkıda bulunmaktadır çünkü zenginlere hizmet veren mücevher mağazaları, müşterilerine rahatsızlık vermemek adına, görünürlük arz eden güvenlik görevlileriyle yüksek güvenlik sağlamaktan kaçınma eğilimindedir. Sonuç itibarıyla, güvenlik cevabı küresel polis ağına düşmektedir: özel dedektifler, çok sayıda ulustan polis personeli ve Interpol tarafından sağlanan eşgüdüm. Böyle-

fından desteklenen suç örgütlerine gücünü devretmektedir." Carlos Fuentes, *Destiny and Desire*, Çev. E. Grossman (New York: Random House, 2011), 382.

66. Samuels, "The Pink Panthers".

67. *A.g.e.*

likle, Pembe Panterler'in yakalanmasına yönelik bir eşgüdüm sağlama çalışmasında, Interpol çetenin iki önemli üyesinin nerede bulunduğunu Monako polisine bildirmiştir. Monako polisi, bir mücevher mağazasının (Zegg and Cerlati) dışındaki kameraya yakalanmadan önce Bosnalı Duşko Poznan ve Sırp Borko İlinçiç'i Place du Casino ve birkaç mücevher mağazasının önünden geçerken takip etmiştir. Devamında, iddialara göre bir polis memuru arabasıyla Poznan'a çarpınca ve Poznan tıbbi müdahaleyi kabul edince, ikili Prenses Grace Hastanesi'nde yakalanmıştır.

Samuels'in araştırma makalesinin yayımlandığı dönemde (2007) hâkim olan hukuk uygulaması doğrultusunda, Poznan Liechtenstein'a iade edilmiş, İlinçiç de İsviçre'de yargılanmıştır. Pembe Panterler'in bir başka üyesi olan Sırp Milan Ljepoja (Dubai'deki olağanüstü soygunla ünlüdür ve Liechtenstein'daki bir mücevher soygunundan da sorumludur) polis teşkilatları arasındaki işbirliğine av olmuş ve büyük oranda Cenevreli Yan Glassey'nin dedektiflik çalışması sayesinde İsviçre-Fransa sınırında tutuklanmıştır.[68]

"Banka sahibi olmaya kıyasla banka soymak suç değildir."

Foucault'nun metodolojik uygulamasına dönecek olursak, "suç"u evrensel bir olgu olarak ele almak ve nedenlerini sorgulamak yerine, suç *dispozitifinin* çoğunu teşkil eden, ne tür hırsızlıkların suç dalgası olarak ele alınacağını ve ne kadar yaygın olurlarsa olsunlar hangi yasadışı ticaret uygulamalarının polis teşkilatlarının dikkatini az çekeceğini veya hiç çekmeyeceğini (ve aslında devlet sisteminin çeşitli kurumlarının serbest geçiş tanıyacağını) belirleyen, karmaşık polislik ve diplomasi uygulamalarına dikkat çekmek istiyorum. Pembe Panterler'in son yıllarda mücevher mağazası soygunlarından elde ettikleri milyonlarla ifade edilse de, büyük küresel şirketlerin yasadışı ticaretiyle kıyaslandığında vurgunları sönük kalmaktadır. Son yıllarda,

68. *A.g.e.*

küresel ticaretteki eğilim, "gölge piyasalar"ın büyümesine doğru kaymaktadır; gölge piyasalar, büyük şirketlerin "[günümüzde artık] dünyadaki tüm işçilerin yarısını tam zamanlı istihdam eden, küçük, yasadışı, kayıt dışı ve trilyonlarca dolarlık, ticaret işlerine" başvurmasının doğurduğu sonuçtur.[69] Bu rakam, şirketlerin satış mağazası açmak yerine kendi ürünlerini bütün dünyada sokak satıcıları üzerinden satmak suretiyle vergi kaçırdığı kara ve gri borsalara yönelik bir analizden gelmektedir. Bu eğilimi araştıran bir analist olan Robert Neuwirth, söz konusu ticaret "hükümetlere çaktırmadan yapıldığı [ve dolayısıyla] kayıt dışı, kaçak olduğu ve vergilendirilmediği halde, [bu ticaret] düpedüz suç değildir; silah kaçakçılığı, uyuşturucu, insan kaçakçılığı veya bunun gibi şeyleri saymıyorum" iddiasında bulunmak suretiyle, (nelerin suç teşkil ettiğine katkıda bulunarak) "suç" *dispozitifine* gazetecilerin sağladığı katkının bir parçası haline gelmektedir aslında.[70]

Bu alandaki bazı oyunculara bakacak olursak: Procter and Gamble, "[ürünlerini] yasal, resmî ve vergisini ödeyen bir şirketten, vergilerini ödemeyen, ruhsatsız satıcılarla iş yapmaya istekli bir şirkete aktarmak için bir yerel distribütör, bazen de birkaç düzeyde yerel distribütör tutmaktadır."[71] Benzer şekilde, cep telefonu şirketi MTN, Üçüncü Dünya ülkelerinde Britanya veya ABD'dekine benzer bir cep telefonu pazarı kurmanın büyük kâr getirmediğini anlayınca, "stratejisini gözden geçirdi" ve telefon kartlarını sokak satıcıları üzerinden sattı, sadece Nijerya'da 2,4 milyar Amerikan doları kâr elde etti.[72] Böylesi "gölge ekonomiler" atlası, jeopolitik güç güvenliği/düşmanlığı

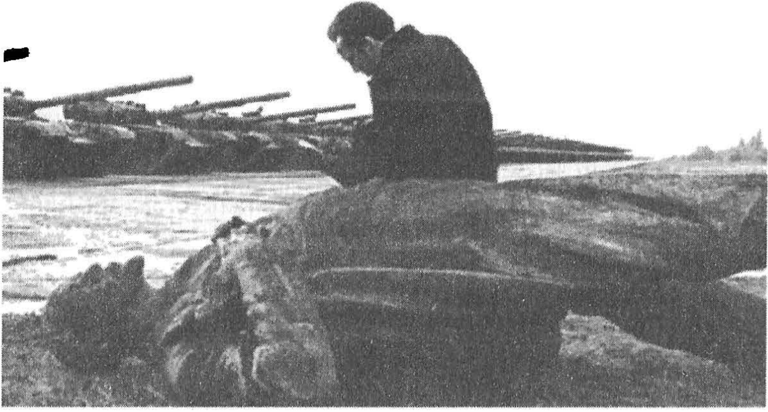
69. Bkz. Robert Capps, "Why Black Market Entrepreneurs Matter to the Global Economy" (Kara Borsa Girişimcilerinin Küresel Ekonomi Açısından Önemli Olmasının Nedeni), *Wired Magazine.* Çevrimiçi bu adresten erişilebilir: http://www.wired.com/magazine/2011/12/mf_neuwirth_qa/all/1.
70. *A.g.e.* Ayrıca bkz. Robert Neuwirth, *Stealth of Nations: The Global Rise of the Informal Economy* (Ulusların Gizli İşleri: Enformel Ekonominin Tüm Dünyada Yükselişi) (New York: Pantheon, 2011).
71. Capps, "*Why Black Market Entrepreneurs Matter to the World Economy*".
72. *A.g.e.*

haritasının yanında polislik kontrolleri atlasından da ayrışmaktadır. Sokak piyasası ekonomisi Çin'deki alışverişin yaklaşık %50'sine tekabül ettiği halde (Afrika'nın çoğu yerinde de durum böyledir), ABD'de yalnızca %10'una tekabül etmektedir. Kısacası, gölge ekonomilerin küresel haritası, genişlemiş-"seri suç"-olarak-küresel-sermayenin güvenlik politikalarının dışında (ve nispeten dokunulmazlıkla) ne ölçüde faaliyet gösterdiğine işaret etmektedir.

Başka Bir "Gölge Dünya"

Viktor Bout'nun avukatı, gerek Bangkok'taki iade duruşmasında, gerekse New York'taki ceza davasında, Andrew Niccol'ün 2005 tarihli sinema filmi *Savaş Tanrısı*'nın (*Lord of War*) jüriyi etkilediğinden şikâyet etmiştir; filmin başkahramanı olan silah tüccarı Yuri Orlov (Nicholas Cage) karakterinin öyküsü, Viktor Bout'nun yaşamına dayanmaktadır. André Bazin'in "imge gerçek"[73] adını verdiği bir görüntü ibretliktir çünkü savaş sonrası küresel gerçekliği yansıtmaktadır. Soğuk savaş dönemine ait bir figürün yerini savaşla bağlantılı bir ticaret figürünün aldığını gösteren Orlov (Bout'yu temsilen), bir Rus cumhuriyetindeki açık hava silah deposunda, devrilmiş bir Lenin heykelinin dibinde dikilirken, elindeki hesap makinesiyle hesap yapmaktadır (Resim 2). Bu görüntünün arka planında, Orlov'un bir savaşta bir tarafa tedarik etmek için satın almayı planladığı hareketsiz tanklar sıralanmaktadır. Şiddet içeren ihtilafın ideolojik temelinin yerini, şiddete yönelik sinik ve ticari yardım almaktadır.

73. Bkz. Andre Bazin, *What is Cinema?* Cilt 1 (Berkeley, California: University of California Press, 2004) [*Sinema Nedir?*, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayınları, 2011].



Resim 2: Viktor Orlov, Lenin ile birlikte.

Film boyunca, Niccol'ün sinemasal atlası Viktor Bout'nun silah ticareti örgütünün haritasına sadık kalmaktadır ve izleyici Orlov/Bout öyküsünün kartografik temelini görmeye hazırlanmaktadır çünkü film kartografik görüntülerle başlar. İlk jenerik başlamadan önce, ekran bir Kalaşnikof ile dolar; silah, dünyanın şematik bir haritasının üstüne yansıtılmaktadır.

Tom Conley'nin sinemasal atlas konulu incelemesinde dikkat çektiği üzere, "bir filmin ilk sahnelerinde her izleyicinin düşünmesi istenilen bir coğrafya belirlediği söylenebileceği" için, bahsettiğimiz bu sahne filmin silah ticareti haritasını yansıtmasına hazırlamaktadır.[74] Olaylar geliştikçe, Orlov'un silah alımları ve satışlarına ilişkin filmde sunulan harita, Viktor Bout'nun birçok alışverişinin haritasıyla yakından uyuşmaktadır; Sovyet dönemi sonrasında Rus cumhuriyetlerindeki boş silahları satın alıp, bunları Ortadoğu, Latin Amerika (Cartagena), Afrika (Liberya, Sierra Leone ve Fildişi Sahili) ve Afganistan'da satar. Ve ne kadar önemlidir ki, film tasvir ettiklerinin yanında, Mirkoviç'in seyahat ettiği trendeki karakterler gibi sattıklarının kimleri

74. Tom Conley, *Cartographic Cinema* (Kartografik Sinema) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 2.

hedeflediğine hiçbir ilgi duymayan bir adamın gerçekleştirdiği silah ticaretinin ahlak dışılığına delil teşkil eden medya alanının bir parçası olmaya kalkışır.

Viktor Bout'nun silah ticareti örgütü, örnek vermek gerekirse 20. yüzyılın başlarında faaliyet gösteren silah tüccarı, "ayak izlerini takip edenlere bir şablon" sunan bir Türk olan Basil Zaharoff dahil olmak üzere sadece bireysel girişimcilerden değil, aynı zamanda birçok devletten de miras edinmiştir: "ABD, Rusya, Fransa, Almanya, İsveç, Hollanda, İtalya, İsrail ve Çin sürekli silah ve askerî malzeme ['ekipman, teçhizat ve askerî kuvvetlere yönelik tedarik malzemeleri'] üreticisi ve tüccarı şeklinde tanımlanmaktadır."[75] Bununla birlikte, birleştirici "devletler" terimi yanıltıcıdır çünkü bu devletlerin sattıkları silahlar çoklu devlet emtia üretiminin çıktılarıdır. Örnek vermek gerekirse, "Amerikan üretimi" F-16 savaş jeti tüm dünyada çok satan bir üründür ve "Almanya, İsrail, Japonya ve Rusya'dan gelen ileri teknoloji ürünü bileşenler içermektedir" ve montaj dünyanın çeşitli yerlerinde taşeronlara yaptırılmaktadır.[76] Genel olarak, Ann Markusen'in dikkat çektiği üzere, "Silah üreticileri, ticari ortaklarının gösterdiği yoldan gitmekte ve küresel ölçekte faaliyet göstermekte, uluslararası şirket evlilikleri ile *yurtdışındaki* pazarlama operasyonlarının peşine düşmektedir."[77] Farklı arkadaş-düşman haritalarına sahip kuruluşları bir araya getiren şirket evlilikleri sonucunda, satışlara talip olan müşteriler, çeşitli ve genelde ihtilaflı güvenlik topografyalarından doğmaktadır (ve bu da güvenlik ile meta satışı atlasları arasındaki ayrıştırıcı ilişkiye katkıda bulunmaktadır). Mesela, "Pentagon'un Yeni Haritası"[78] bulunmaktadır ve bu harita, Amerikan kapitalizmine

75. Andrew Feinstein, *The Shadow World: Inside the Global Arms Trade* (Gölge Dünya: Küresel Silah Ticaretinin İç Yüzü) (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011), 3.
76. *A.g.e.*, xxiii.
77. Ann Markusen, "The Rise of World Weapons" (Dünya Silahlarının Yükselişi), *Foreign Policy* 114 (Bahar, 1999), 40.
78. Thomas P.M. Barnett, *The Pentagon's New Map* (New York: Putnam, 2004) [*Pentagon'un Yeni Haritası: 21. Yüzyılda Savaş ve Barış*, Çev. Cem Küçük, İstanbul: 1001 Kitap, 2005].

sıcak bakan yatkınlıkları temelinde devletleri birbirinden ayrıştırmaktadır.[79] Aynı zamanda, silah üreten şirketler arasındaki evlilikler sonucunda, kendisi de silah müşterisi olan Pentagon, "Amerikan" silahlarının nerelere ulaştığı üzerindeki denetimini kaybetmektedir. Feinstein'ın öne sürdüğü üzere, "Silah endüstrisi ve güçlü politik dostları, ulusal güvenliğe başvurmak suretiyle başkalarının etkisi veya muhakemesine karşı kendisini büyük ölçüde yalıtan bir paralel politik evren meydana getirmiştir. İşte bu, bir gölge dünyadır."[80] Ve Viktor Bout'nun "gölge dünyası"nda olduğu gibi, bu evrenin kurbanlarının ekonomik faydaların gözetilmesi yüzünden olduğu kadar devletlerarası yapılandırılmış düşmanlıklar yüzünden ya da kimi zaman her ikisinin bileşimi yüzünden yok olması muhtemeldir. Böylesi bir örnek, silahların Pentagon'a satılabilmesi için canlı bir düşman üzerinde sahada test edilmesi ihtiyacından doğmaktadır. Vietnam ihtilafı sonrasında (ancak soğuk savaş döneminde), Amerikalı ve Güney Afrikalı askerî personel, Pentagon yetkilileri ve silah üreticisinin temsilcilerinden oluşan bir grup, Vietnam Savaşı gazisi bir helikopter pilotunu, yeni ürünleri olan yangın bombalarını Namibya'daki Marksist isyancıların üstüne bırakmak üzere tuttuğu bir olay yaşanmıştır.[81]

Böylesi ekonomik ihtilaf, güvenlik ihtilafı ve başka türlü ihtilaf atlaslarının savaş suçlarıyla ilişkili küresel adalet açısından ima ettiği anlamlar nelerdir? Bout'nun suçları ve sattığı silahların son verdiği yaşamlar karşısındaki duyarsızlığı, devletlerin desteklediği çoğu silah satışı biçimindeki suçla kıyas götürmektedir. Ayrıntılı bir araştırmaya girişmeksizin, gazeteci Bill Moyers'ın "Büyük Suçlar ve Kabahatler" (High Crimes and Misdemeanors) adını verdiği bir olaya parmak basmak istiyorum: ABD'nin

---

79. Sam O. Opondo ve Michael J. Shapiro, "Introduction" (Giriş), şu eser içindedir: Opondo ve Shapiro, ed. *The New Violent Cartography: Geo-Analysis after the Aesthetic Turn* (Yeni Şiddet Atlası: Estetik Değişimin Ardından Jeo-Analiz) (Londra: Routledge, 2012), 1.
80. Feinstein, *The Shadow World*, xxvii.
81. Hizmetleri karşılığında, Güney Afrika'nın altın parası Krugerand ile "tezgâh altından" ödeme yapılmasının ardından zengin bir adam olarak emekliye ayrılan pilotun şahsi beyanıdır.

Lübnan'daki rehinelerin serbest bırakılması karşılığında İran'a silah verdiği (İsrail üzerinden satılan 100 adet Amerikan Tow füzesi) İran-Kontra ilişkisi ve ABD'nin aynı zamanda "Yabancı liderlerden (örneğin Suudi Arabistan Kralı'ndan) rica edilen paraları kullanmak suretiyle Nikaragualı Kontraları" yasadışı yollardan silahlandırdığı ilişki.[82] İşte bu "suç çetesi" tıpkı Pembe Panterler gibi, birkaç küresel mevki üzerinden faaliyet göstermiştir. ABD Kongresi'ndeki soruşturma oturumları düşük düzeydeki yetkililere yönelik kovuşturma ile sonuçlanmıştır (bir CIA yetkilisi, suçlardan hüküm giymiştir) ancak dava sürecinin kapıları aralanmamıştır ve 1992 yılında Başkan George H.M. Bush, başta Savunma Bakanı Casper Weinberger olmak üzere komplocuları affetmiştir. Moyer'ın belgeselinin ışık tuttuğu üzere, Nikaragua'ya gönderilen silahlar, ABD'de veya başka bir yerde bir "savaş suçu" konusunda ilgi uyandırmaksızın masum insanların canlarını almıştır.

Balkanlar'daki Savaşta ve Balkanlar'daki Savaştan Sonra "Adalet"

İlham kaynağımıza, Blaşkiç duruşmasına dönecek olursak, Balkanlar'daki savaşın arkasında bıraktığı izler çok çeşitlidir. Bir yanda, yukarıdaki satırlarda değindiğimiz suç çeteleri –Sırbistan, Hırvatistan ve Bosna'dan gelen ve haklarında soruşturma açılan ve yargılanan çeşitli savaş suçluları– diğer yandaysa eserleri Balkanlar'daki savaşın gelecekte yeniden ele alınmasını sürekli yeniden büken (hem sürgündeki hem de kendi ülkesinde yaşayan) yazarlar ve sinemacılar bulunmaktadır. Savaş suçları mirası açısından bakıldığında, Lahey Adalet Divanı'nda süregiden duruşmalar, hukuki adaletin çatısı altında işlev gösterdiği kısıtlamalara delil teşkil etmektedir. Adalet Divanı, 30 Mayıs 2013 tarihinde, yukarıda bahsi geçen Blaşkiç'in kaderini gelişigüzelmiş gibi gösterecek şekilde, "Hırvatistan ve Bosna-Hersek'te işlenen

82. Bill Moyer'ın belgeseli, "High Crimes and Misdemeanors" (Büyük Suçlar ve Kabahatler), PBS kanalında *Frontline* dizisinde 27 Kasım 1990 tarihinde (ele aldığı olaylardan dört yıl sonra) yayınlanmıştır.

suçların büyük kısmından sorumlu paramiliter grupların birkaçını oluşturma, eğitme, silahlandırma ve yönetmede en büyük paya sahip" iki Sırp "güvenlik görevlisi" olan Jovica Stanisiç ve Franko Simatoviç'i beraat ettirmiştir.[83] Adaletlerin muhakemesi, hukuki adaletin hercailikleri bakımından çarpıcıdır: çünkü savaş suçlarını kapsar.

> Mahkeme etnik açıdan homojen bir nüfus meydana getirmeyi amaçlayan, ortak bir suç örgütünün varlığını doğruladığı halde, bu örgütün meydana getirilmesine somut katkılarda bulunmanın suç teşkil ettiği teorisini reddetmektedir. Mahkeme bunun yerine, hiçbir büyük suçlunun herhangi bir ihtilafta hiçbir zaman üretmediği bir tür delil talep eden bir standardı uygulamaktadır: Suçların işlenmesini emreden talimatlar içeren belgeler. Mahkeme kararındaki bir ifade, söz konusu standardın darlığına işaret etmektedir: Mahkeme heyetinin çoğunluğu, Stanisiç'in cinayetlere atfını ve "hepsinin kökünü kazıyacağız" ifadesini, Stanisiç'in iddia edilen ortak suç işleme amacını daha ileriye taşıma niyetinde olduğuna ilişkin iddiayı destekleyemeyecek kadar muğlak bulmaktadır.[84]

Bu kararlar, Lahey'deki Eski Yugoslavya Uluslararası Ceza Mahkemesi'nin yetkilerinin sınırlı olduğu (yalnızca Mahkeme'yi teşkil eden yasayı imzalayan taraflar kendi vatandaşlarının bu mahkemede yargılanmasını sağlayabilmektedir) gerçeğiyle birlikte, hukuki adaletin önündeki ciddi engellere işaret etmektedir. Küresel adalet atlasında başka mahkemeler bulunduğu halde, adalet medya alanının bir parçası olarak başka failleri ve başka kurbanları ifşa ederken aynı zamanda adalet/adaletsizlik üzerine kafa yorabileceğimiz alanlar yaratan sembolik roller oynamaktadırlar. Bu mahkemeler, adaletin algılanma şekline cisim veren, hayali pratiklere iştirak etmektedir. Örneğin, Kuala Lumpur'daki Brüksel Mahkemesi (Başkan George W. Bush ve Şürekâsı aleyhinde savaş suçları davası açılmıştır) ve İspanyol Hâkim Baltasar Garzon birtakım kişi ve örgüte terörizm ve

83. Alıntı şu eserdendir: Eric Gordy, "What Happened to the Hague Tribunal?" *New York Times*. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.nytimes.com/2013/06/03/opinion/global/what-happened-to-the-hague-tribunal.html?
84. Adı geçen eserde alıntılanmıştır.

soykırım suçlamalarıyla yasal işlem başlatmıştır; mesela, eski Şili Başkanı Augusto Pinochet'yi insan hakları ihlalleri gerekçesiyle yargılamaya kalkışmıştır.[85]

Ne var ki, bu bölümü noktalayan kısımda, katılımcılarının yazarlar, sürgündeki Bosnalılar (ve diğer ulus mensupları) ve bir Bosnalı sinemacının olduğu bir edebî atlas şeklinde tanımladığım bir medya alanının bir parçasına parmak basıyorum. Bu kişilerin çabaları, (Shoshana Felman'ın ortaya koyduğu ayrımın izinden giderek) benim "edebî adalet" adını verdiğim şeyi teşkil etmektedir. Shoshana Felman'ın dikkat çektiği üzere, mahkemelerde ("fiziksel adalet tiyatroları"nda) dağıtılan "hukuki adalet"in aksine, "Edebiyat; hukuk dilinin tersine, kapatma eylemini değil, belirli bir hukuk davasında kapatılmaya direnen veya kapatılamayan şeyi özetleyen bir sonsuzluğun dilidir ve somut tecessümünün bir boyutudur. İşte edebiyat, kapatılmak istenen bu travmanın reddiyle adaleti sağlar."[86]

Balkanlar'daki savaşın ardından iki türlü nüfus hareketi yaşandı: Birinde insanlar sürgüne gönderildi (Amsterdam'da yaşayan bir Hırvat olan Dubravka Ugresiç buna "Balkan Ekspresi"[87] adını vermektedir) ve diğerinde insanlar savaş suçları nedeniyle yargılanmak üzere Lahey'e gönderildi. Bunlardan sürgüne gidenler, savaş suçları mahkemesine gidenlere kıyasla daha erdemliymiş gibi görünse de, sürgüne gidenlerin çoğu resmen yargılanmadığı halde, kaçtıkları, ailelerini ve dostlarını savaşın getirdiği tehlikelerle baş başa bıraktıkları için kendilerini suçlamaktadır (genellikle bölünmüş kişilik hissine kapılmaktadırlar). Bu iki alanı konumlandırmak gerekirse, sürgün uzamları Balkan kökenli sürgündeki yazarların metinlerini toplamakta ve bir "edebî adalet" yaratmaktadır, diğer yandan mahkeme uzamları (öncelikle Lahey'deki Eski Yugoslavya Uluslararası

85. Bkz. *New York Times*, 4 Nisan 2012.
86. Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas of the Twentieth Century* (Hukuki Bilinçsizlik: Yirminci Yüzyıldaki Yargılamalar ve Travmalar) (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002), 8.
87. Bkz. Dubravka Ugresiç, *The Culture of Lies* (Yalanlar Kültürü), Çev. C. Hawkesworth, (University Park: Pennsylvania State University Press, 1998).

Ceza Mahkemesi ancak önceki satırlarda değindiğim üzere başka konumlar da vardır) "hukuki adalet" alanlarıdır. Sürgün uzamları şümul bakımından aşırı derecede geniş ve kapatmaya dirençliyken, mahkeme uzamları aşırı derecede dardır, deliller arasındaki nüanslar ile eyleyenlik ve etki gibi karmaşık kavramların mengenesi arasındadır ve kesin (ve genelde tatminkâr olmayan) hükümler ile sonlanmak zorundadır.

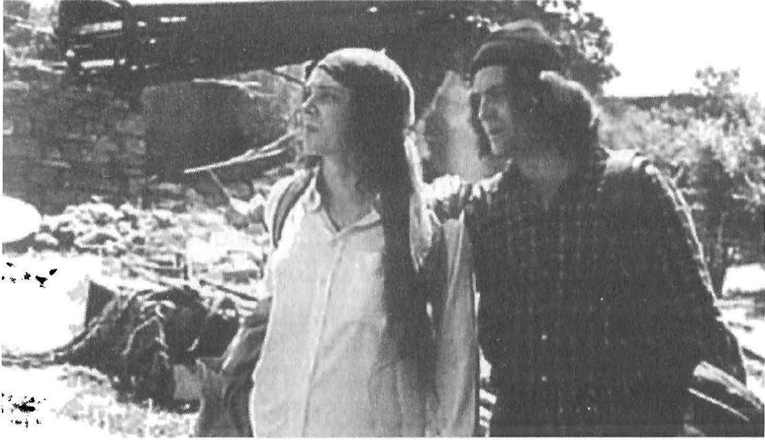
Edebiyat, Balkanlar'daki savaş suçlarını ifşa etmek, sürekli prova etmek ve bu suçlar üzerine düşünmek bakımından nasıl bir rol oynamıştır? Bu soruya cevap vermeye başlamak için, öncelikle Steven Galloway'in *Saraybosna'nın Çellisti* (*The Cellist of Sarajevo*) başlıklı romanına başvurmak istiyorum: Bu roman, farklı estetik özneleri (şehri öldürme girişimlerine direnen şehir sakinleri) kullanmaktadır ve bu öznelerden biri, Saraybosna Opera ve Filarmoni Orkestrası'nın eski müzisyeni olan Vedran Smailoviç isimli gerçek bir tarihsel kişiliğe dayanan bir çellisttir; Vedran Smailoviç, keskin nişancıların bazı kurbanlarının anısını yaşatmak adına, tepelerdeki keskin nişancıları hiçe sayarak çellosunu kamusal alanda (aslında doğrudan "keskin nişancıların çöplüğünde") çalardı.[88] Birlemiş Milletler'in uyguladığı silah ambargosu karşısında Saraybosna sakinleri iyi silahlanmış Sırp işgalciler ve keskin nişancılar karşısında neredeyse savunmasız kalınca, Smailoviç'in elinde tek bir karşı silah vardı. Kendi ağzından ifade etmek gerekirse, "Kuşatma süresince müzik çalmayı hiç bırakmadım. Benim silahım çellomdu."[89]

Film yönetmeni Ahmed İmamoviç işte bu silah olarak çello değişmecesini kullanıyor ve Saraybosna kuşatmasının göbeğinde tomurcuklanan bir aşk ve sürgün hikâyesi ortaya koyuyor. Ahmed İmamoviç'in *Batıya Hücum* (Go West, 2005) isimli filminde, Bosnalı bir çellist olan Kenan (Mario Drmaç) ile bir Sırp acemi er olan Milan (Tarık Filipoviç) gizli eşcinsel sevgilidir ve 1992

88. Stephen Galloway, *The Cellist of Sarajevo* (Londra: Penguin, 2008) [*Saraybosna'nın Çellisti*, Çev. Ayşegül Kurşun Kaptan, Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, 2010].

89. Smailoviç'in açıklamaları için şu adresi ziyaret ediniz: http://pheezy.com/my-weapon-was-my-cello-vedran-smailovic.

yılında savaş patlak verince Saraybosna'dan kaçmak zorunda kalırlar. Sırp milisler erkeklerin Bosnalı olup olmadığını anlamak üzere pantolonlarını indirtip sünnetli olup olmadıklarını kontrol ettiklerinden Kenan tehlike altında olduğu için, Milan sevgilisini kadın kılığına sokarak saklamaya ve doğu Bosna'daki bir köyde yer alan Sırp kalesi civarında yaşayan ailesinin yanına getirmeye karar verir (Resim 3).



Resim 3: Kenan ve Milan.

Konu bakımından, bu film etnik düşmanlıkların doğurduklarının ötesine geçen bir tehlike düzeyi ortaya koymaktadır. Etnisite, din, politik tarih ve milliyetçi tutkular gibi zaten karmaşık çatlak kimlik kuvvetlerinin yanında, diğer kimlik göstergelerinin ötesine geçen maço erkek kültürlerinin nefret ettiği cinsel kimlik bulunmaktadır. Ortaya çıkarılması halinde, bu cinsel kimlik Kenan ile Milan'ın ilişkisini tehlikeye atmakla kalmayacak, aynı zamanda yaşamlarını da tehdit edecektir. Biçem bakımından, film dramatik aksiyondan ziyade dramatik imalı karşılaştırmalarla ilerler. Deleuze'ün meşhur tanımlamasıyla "görme sineması" (izleyicinin sadece bir sonraki sahnede neler olacağını merak etmekten ziyade içinde bulunduğu anda

gördüğü şeyi merak etmeye teşvik edildiği bir yaklaşımdır) akımına ait bir filmdir.[90] Bir konser salonundaki açılış sahnesi, Bosnalı yaşam-dünyasının herhangi bir batı başkentindekinden ayırt edilemezmiş gibi görünen bir kesimini gözler önüne serer (modaya uygun giyinmiş bir üst burjuva sınıfı, sanat tüketen bir izleyici ve bir performans türü). Bosna'nın bu kesiminde, Batı yalnızca sığınılacak uzak bir yer değildir, Doğu'da zaten her zaman vardır. Bunun tam zıttında ise, sahne Milan'ın dağlardaki etnik yerleşim yerine döndüğü zaman, dünya son derece yerel ve köylü görünür. Örnek vermek gerekirse, Kenan'ın kemanına kıyasla, gittikleri her yerde testerelerini sağa sola sallayan ve Saraybosna'daki konser salonundaki kişilerden kültürel açıdan çok farklı görünen, bedenleri yarı örtük dolanan ve irikıyım ikizin ağaç kestikleri testereden manidar gürültüler yükselir; bu gürültüler tam anlamıyla yereldir. Milan savaşa katılmak üzere ayrılınca, Kenan karısı olarak köyde kalır ve Ranka (Mijana Karanoviç) isimli bir kadın sırrını keşfedip şantajla cinsel ilişkiye girmeye zorlayıncaya kadar kadın kılığında yaşamını sürdürmeye devam eder. Milan savaşta ölünce, Milan'ın babası ve köyün patriği olan Ljubo (Rade Serbedzija), Kenan'ın sırrını öğrendiğinde, onu dışlamak veya ona gaddarca davranmak yerine Kenan'ı (fazlasıyla maço ve milliyetçi bir Sırp kalesinin göbeğindeki eşcinsel bir Bosnalıyı) korur. Ona hakkını helal eder ve biraz nakit para verir, "batıya gitmesini" tavsiye eder.

Film, savaşın körüklediği doğu-batı trafiğine başka bir boyut katar ve dokunaklı bir gerilim yaşatır. Hem barındırdığı güvencesiz yaşamlardan bazılarını ifşa eder hem de köydeki karşılaşmalar [örneğin Milan'ın arkadaşı Lunjo'nun (Haris Burina) taşkın samimiyeti ve Ranka'nın şüphecil kulak misafirlikleri] sürekli iki sevgilinin çevirdiği dolabı ifşa etme tehdidinde bulunurken, Kenan ve Milan'ın yüzleştiği tehlikeye ilişkin izleyiciye somut hisler yaşatır. Bu kadar zorlayıcı ve tehlike altındaki bir

90. Bkz. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image* (Sinema 2: Zaman İmge), Çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 272.

kimlik meselesini savaşı körükleyen zaten endişe verici kimlik/farklılık perspektiflerinin göbeğine yerleştirmek suretiyle, film bireysel ve kolektif kimlikler arasındaki gerilimleri ve bütün kimliklerin özel bir incelemeden geçtiği bir durumda insanın kendi yerini müzakere etmeye çalışırken yaşadığı baskıları ifşa eder. Böylesi durumlarda, hilekâr (ve kültürel açıdan dışlanmış) birini ifşa etmek, insanın önüne önemli bir sınav koyar. Böylesi bir durum şiddet içeren ya da hoşgörülü ve bağışlayıcı bir tepki doğurabilir. Son senaryoda ikincisini tercih etmek suretiyle, film bir kefaret ânı sunar. Filmin başlığı (*Batıya Hücum* veya *Go West*) iki çağrışım uyandırır. Bir yanda, Milan'ın babasının daha hoşgörülü bir bölgeye doğru yol almasına yardım etmek suretiyle Kenan'a sunduğu rahatlatmaya atıfta bulunmaktadır. Diğer yandan, sinema sanatına, İmamoviç'in Balkanlar'daki zulümlere yol açan ve bu zulümleri alevlendiren (tabu bir konu olan eşcinsellik dahil olmak üzere) baskıcı kimlik matrisine meydan okumak üzere Batı'da gelişen bir sanat türüne başvurmasına atıfta bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, film türü, tıpkı konser gibi, doğu ile batı arasındaki ayrıma bizzat meydan okumaktadır.

"Sırpların Müslümanlardan nefret ettiği, Müslümanların Sırpları sevmediği, Hırvat Katoliklerin Müslümanlar konusunda kararsızlık yaşadığı ve bunların hepsinin eşcinsellerden nefret ettiği" Bosna'nın üzerine çöken nefret sisinden kaçmak konusunda belgesel tarzında bir yorumla (daha sonradan bir röportaj olduğu anlaşılır) filme başlayan Kenan, filmin en sonunda röportaja devam eder. Kaybettiklerini saydıktan sonra, Kenan müziğinin hâlâ yaşadığını dile getirir. Röportaj yapan kişi, çellosu artık olmadıktan sonra müziğinin nasıl yaşadığını sorunca, Kenan çello çalıyormuş gibi hareket etmeye başlar ve film müziği ona eşlik eder. Röportaj yapan kişi (Jeanne Moreau canlandırmıştır) özür dileyip müziği duyamadığını belirtince, Kenan daha yüksek sesle çalması gerektiğini söyleyerek filmi noktalar.

Balkanlar'daki savaş çeşitli sanatsal tepkiler (başka karşı silahlar) doğurmuştur ve bunların en başında sürgündeki Bosnalıla-

rın romanları ve öyküleri gelmektedir. Kuşatmanın sürgün ettiği Bosnalı diaspora deryası, küresel yaşam-dünyasında deveran eden savaş sonrası artık kimlik deneyimlerinin bazılarına tanıklık etmektedir. Uluslararası mahkemeler savaş suçları faillerini yargılamakla uğraşadururken, sürgündeki Bosnalı yazarların bazıları, yazdıkları metinlerde Balkanlar'daki savaşın sonuçları üzerine kafa yordukça, özne olarak *kendilerini* yargılamaktadır. Bu yazarların eserleri, "düşünme eyleminin öznelliği nasıl krize soktuğunu" düpedüz ortaya koymaktadır.[91] Bu noktada sürgündeki Bosnalı romancılardan iki örneğe kısaca dikkat çekmek istiyorum.

Bosna'da yaşanan şiddet olaylarını romancı yaklaşımıyla ele alan İsmet Prcic, uzak haber medya kanallarının bakış açılarının kesin imalı karşılaştırmaları ile başkahramanı ve ikinci kişisi, gördüklerini ve duyduklarını anlattıkça "olay yerinde" olup bitenleri birleştirir:

> Arkamda bir yerlerdeki radyo uçuşa yasak bölgeler, ateşkes antlaşmaları ve Richard Holbrook'un Srebrenitsa Katliamı konusunda basın toplantısında söyledikleri hakkında mırıldandı durdu. Hal böyleyken, daha bir hafta önce annem beni uyandırdı ve üstümü giyinmemi söyledi... Dışarı çıktık... Juzna Magistralia'dan aşağı bir BM kamyonu geçti gözlerimin önünden, bir an kamyonun ne taşıdığını idrak edemedim... araçlar konvoy halinde geçiyor... Yaklaşınca insanları gördük, hepsi kadın, arkası açık kamyonlara öyle balık istifi gibi doldurulmuşlar ki düz, tektip insan etinden kütük gibi görünüyorlardı... Belli belirsiz inlediklerini duyabiliyorduk. Ama çoğunlukla inlemiyorlardı. O kadar sıkış tıkıştılar ki nefes almaya, inlemeye yetecek kadar bile hava yoktu. Sadece soluklanıyorlardı. Zar zor, bu da ne? diye sordum. Srebrenitsa'dan gelen mülteciler, diye cevap verdi annem.[92]

91. Alıntı şu eserdendir: François Zourabichvili, *Deleuze: A Philosophy of the Event*, Çev. Kieran Aarons (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012), 52 [*Deleuze: Bir Olay Felsefesi*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2008].
92. İsmet Prcic, *Shards* (New York: Black Cat, 2011), 177-178 [*Paramparça*, Çev. Büşra Karaduman Aktuna, İstanbul: Pegasus Yayınları, 2015].

İsmet Prcic, *Paramparça* (*Shards*) başlıklı romanında, kendisini sürgün olarak kurguluyor ve Bosna'daki savaştan kaçmasını telafi etmek üzere arkada kalıp savaşacak Mustafa adında bir ikinci kişilik (*alter ego*) kurguluyor. Bu yüzden, daha önce de parmak bastığım üzere, bildiğimiz jeopolitik dünya içinde, makropolitik perspektifleri karmaşıklaştıran gölge dünyalar olduğu halde, mikropolitik düzeyde de gölgeler bulunmaktadır. Carl Jung meşhur önermesinde, her bilinçli öznenin kendi içinde kabul görmeyen gölge bir özne olduğu, aslında "geçmişimizi kendimizle birlikte taşıdığımız" ve "oldukça güçlü bir gölgeyle sürekli baş etmek zorunda kaldığımız" iddiasında bulunmuştur.[93] Jung'un terapi önerisi şu doğrultudadır: Psikoterapötik tedavinin başarısı, öznenin söz konusu özneyle yaşamayı öğrenmesini gerektirir. Prcic'in gölgesi, estetik karşı öznedir ve rolü estetik dil yerine psikanalitik dille ifade edilir. Özne/yazar, sadece bu gölgeyle yaşamanın yerine, kendisinin kaçındığı bir rolü bu gölgeye yükler. Mustafa, romanın ilk sayfasında okurla tanıştırılır: "(... İsmet Prcic'in kaleminden *birinci kitap: kaçış* metninden bir alıntı)":

> Ülkesinin ona (ülkeyi savunmak için silah kullanma becerisine, kalkan olarak kullanmak için bedenine, gelecek nesillerin uğruna feda etmek için akıl sağlığına ve insanlığına, topraklarını gübrelemek için kanına) en çok ihtiyaç duyduğu savaş döneminde, bu zorlu zamanlarda, Mustafa'nın özel kuvvetler muharebe eğitimi on iki gün sürdü... Vücudunu sıkılaştırmayı değil, direncini kırmayı amaçlayan sayısız şınav, barfiks, çömelme, esnetme ve gerdirme hareketleri yaptı ve bunları anlamsız sayıda tekrarladı, böylelikle [Mustafa]... emirlere karşı gelemeyecek kadar korkak, ölmesi emredildiğinde ölecek biri haline geldi.[94]

93. Bkz. Carl G. Jung, "Psychology and Religion: West and East", şu eser içindedir: *Collected Works of Carl G. Jung*, Cilt 11 (Carl G. Jung Külliyatı, Cilt 11) (New York: Pantheon, 1953), 12 [*Psikoloji ve Din*, Çev. Ender Gürol, İstanbul: Oluş Yayınları, 1965]. Jung'un savının bu konuyla ilgisi konusunda beni uyaran John Mowitt'e şükranlarımı sunuyorum.
94. *A.g.e.*, 1.

Romanın ilerleyen satırlarında, Prcic, kendisi olarak, Bosna'dan kaçışına hayıflanır ve Mustafa'ya neden ihtiyaç duyduğunu açıklar:

> Ben asla insan testisi yemek veya başka bir insanı silahla vurmak ya da domuzların yurttaşlarımı yemesini izlemek zorunda bırakılmadım. Hayır, ben bunların yerine kaçtım. Ben kaçtım. *Benim* hikâyem bu kadar. Annemi, babamı, kardeşimi, ilk aşkımı arkada bıraktım. Hepsi bu. Nokta. İşte Mustafa bu yüzden var, evin altındaki gölge...[95]

Sürgündeki başka bir Bosnalı yazar olan Aleksandar Hemon, Prcic gibi, bir gölge, bir estetik özne/karakter yaratır; bu özne/karakter, onun yerini alır ve (yaşamadığı) Saraybosna kuşatması deneyimini canlandırır. Jozef Pronek adındaki gölgesi, vasat bir işte (Hemon gibi, Chicago'daki bir sandviç büfesinde) çalışan, sürgündeki bir yazardır. Hemon Chicago'da huzur bulmanın yollarını ararken Hemon'un karmaşık, iki-şehre-bölünmüş kişiliği için bir araç olarak hizmet ederken, Pronek yeni şehrin dört bir köşesini arşınlayarak gözlemler ve aynı zamanda kuşatma altındaki Saraybosna'dan aldığı mektupları düşünür. Uydurmaetnik gruplar arası şiddet baş göstermeden önce Saraybosna'nın nasıl olduğunu düşünür ve kurmacanın öğretileri ve duyguları harekete geçirebilmesinden istifade ederek, Hemon şehrin duygularını anımsar; örneğin "duygusal göstergelerle" karşılaşmasını anlatır."[96]

> Saraybosna, seksenlerde genç olmak için güzel bir yerdi, biliyorum çünkü o zamanlar gençtim. Ihlamur ağaçlarının, sanki bir daha çiçek açmayacakmış gibi çiçek açtığını, şu anda bile burnumda duyduğum bir koku yaydıklarını anımsarım... Çıktığım kızla yiyiştiğim apartman bodrumunun kokusunu, karanlığın içinden gözünü bize diken lamba düğmesini anımsıyorum...[97]

95. *A.g.e.*, 349.
96. Bkz. Gilles Deleuze, *Proust and Signs*, Çev. Richard Howard (Londra: Athlone, 2000) [*Proust ve Göstergeler*, Çev. Ayşe Meral, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004].
97. Aleksandar Hemon, *Nowhere Man* (New York: Vintage, 2002), 49 [*Hiçbir Yerdeki Adam*, Çev. Begüm Kovulmaz, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003].

Sürgündeki yazarların kaleminden çıkan bu edebî eserler şu anlamı taşımaktadır: İnsanın sürgündekilerin yaşadıkları kesintiyi anlayabilmesi (nelerin kaybedildiğini kavrayabilmesi) için, sadece resmî karar alma mekanizmasının makropolitik dinamiklerini ve savaş stratejilerini değil, aynı zamanda yaşam-dünyasının daha önceleri deneyimlenme şekline hangi duygulanım modlarının damgasını vurduğunu ele alması gerekir. Hemon, bir yaşamı anlatma sorunu üzerine bir paragrafta, sezilebilen gündelik dünyanın ufak ayrıntılarını hatırlarken, kurmacanın neler yapabileceğini inceleyen bir paragrafta bu içerme/kapsama meselesini irdeler:

> Birinin yaşamına ilişkin bir anlatı yazmanın zor yanı, ayrıntılar ve küçük olaylar yığını arasından seçmektir... Sadece önemli olayları anlatıya dahil etmeyi tercih ederse: Doğumlar, ayrıntılar, yaşamlar, aşağılamalar, ayaklanmalar, sonlar ve başlangıçlar... insan yaşamın gerçek özünü inkâr etmiş olur: ıvırzıvır, önemsiz anlar, kayda geçirilmeyecek kadar küçük olaylar... Ne var ki, dünya sizin duyularınızı gıdıkladığında bütün anları sıralayamazsınız, parmaklarınızın ve gözkapaklarınızın arasından sızıp gider o anlar; size kalan artık sadece evrensel deneyim havai fişeklerine, sempati ve yargı gelgitlerine ilgi duyan bir hedef kitleye yaşam öykünüzü tek başınıza anlatmaktır.[98]

Hemon'un kendi yaşamındaki anları yeniden yaşamak için başvurduğu araç, kendi gölge/estetik öznesi olan Pronek, kendisinin Saraybosna'ya dönüşünü temsil eder. Pronek ve Pronek'in harekete geçirildiği dilbilgisi oyunu sayesinde, Hemon kendini kendi yaşadığı deneyiminin tanığı kılar. Hemon, Bruno'nun Sorusu (*The Question of Bruno*) başlıklı eserinde, kimi zaman bizlere üçüncü kişi ağzından bir Pronek sunar, kimi zaman da Pronek'e kendi sesini verir –örneğin, Ben-öznesi olarak sunulduğu bir anda, Pronek tepelerden açılan top ateşi nedeniyle artık viran haldeki eski şehrine dönüş deneyimini sözcüklere döker: "*Uçak alçalırken aşıboyası beneklerine iliști gözüm. Dağların yeşilliklerini delen yara izlerini andırıyorlardı... Uçak pisti boyunca sıralanan*

98. *A.g.e.*, 41.

evler kurşunlarla kevgire dönmüştü, uçak piste yaklaşırken, hedefe hızla ilerleyen bir merminin içindeymişim gibi hissettim."[99] Hemon, Pronek'in nasıl bir estetik özne olarak sunulduğuna ilişkin ayrıntılar sunar; örneğin, *Hiçbir Yerdeki Adam* (*Nowhere Man*) başlıklı eserinde, öykülerin birinde Pronek'e "kahraman" der, bu "uzun ve sıska delikanlı" gibi bu kahramanın yaşamı da "özel bir istisna" sunmaz, reşit olan çoğu delikanlı gibi, romantik ilişkilerini ve mesleki umutlarını idare etmeye çabalar.[100]

Son olarak, süregelen sürgün edebiyat dünyasındaki estetik özneler, mikropolitik adalet *dispozitifi* sunmaktadır. Bir bütün olarak ele alındığında, söz konusu edebiyat dünyası, makropolitik dünyada edebiyat mahkemelerde dağıtılan adalete meydan okudukça mütemadiyen değişime uğrayan bir atlastır. Savaşın doğurduğu sürgündeki yazarların meydana getirdiği hayal dünyası, küresel bir "heterotopya" (*heterotopia*) şeklinde yorumlanabilir. Michel Foucault'nun imgelemini kullanmak gerekirse, bu dünya, "içinde yaşadığımız, bizleri kendimizden uzaklaştıran, yaşamlarımızın, zamanımızın ve geçmişimizin erozyona uğradığı, bizleri pençeleyen ve kemiren... dünya" üzerine düşünmek için insanın kendi iç dünyalarını ("öncelikli algı dünyamız, rüya dünyamız ve içkin görünen nitelikleri kendi içinde barındıran tutku dünyamız) kullanabileceği bir dünyadır.[101]

Uzam ve dünyaya yönelik perspektifler, özellikle de askerileşme ve güvenlikleştirme kısıtlamalarından kurtulma uzamları/dünyaları, aynı zamanda 2. Bölümün de temel konuları arasında. 2. Bölüm uzamsal düşüncenin yanı sıra, yaşam ontolojilerini ve bir yandan yaşam biçimlerini güvenlikleştirmede ve/veya menetmede kullanılan, diğer yandan da güvenlikleştirme veya menetme kuvvetlerinden yaşamı kurtardığı ispat edilmiş, karşı perspektifler aracılığıyla can bulan araçları irdelemektedir.

---

99. Aleksandar Hemon, *The Question of Bruno* (New York: Vintage, 2001), 201 [*Bruno'nun Sorusu*, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul: Everest Yayınları, 2001].
100. Hemon, *Nowhere Man*, 47.
101. Michel Foucault, "Of Other Spaces". (Başka Uzamlara Dair) Çevrimiçi bu adresten erişilebilir: http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html.

2
Zulüm, Güvenlikleştirme ve Müfrit Kaçış Çizgileri

"Bir Bedende Hapsolmuş"

Nip/Tuck başlıklı televizyon dizisinin 2. sezonunun 13. bölümündeki bir karşılaşma, alışıldık bir senaryoyla başlar. Sean McNamara ve Christian Troy estetik cerrahtır ve Latin Amerikalı müstakbel kadın müşterilerine "Vücudunuzun nesini sevmiyorsunuz, Bayan Naves?" sorusunu yöneltirler. Ancak aldıkları yanıt –"J Lo (oyuncu Jennifer Lopez) gibi görünmek istiyorum"– cerrahları şaşırtır. Dr. McNamara "Nedenini sorabilir miyim?" diye karşılık verir. "Çünkü onun yaşamı benimkinden

daha iyi" diye yanıtlar kadın. Doktorlar konuyu netleştirmek amacıyla kadının daha büyük "popo" mu istediğini sorunca, "Ondan bende zaten var, ben geri kalanı değiştirmek istiyorum" diye cevap verir kadın. Dr. McNamara "Biz ünlülere benzetmek için bir insanı baştan yaratma işinde değiliz" şeklinde tersler kadını. Bayan Naves vücudunu sadece J Lo'yu idolleştirmesinin simgesi haline getirmenin peşinde olmadığını açıkça belirtir. Kadının arzuladığı tedavi, yapmak istediği kariyere esas teşkil etmektedir: "Ben de J Lo gibi sağlam bir kariyer yapabilirdim; ona daha çok benzeseydim elbette... Ama yeterince benzemiyorum... Beni sürekli geri çeviriyorlar"

Sohbet ilerledikçe, Bayan Naves'in ihtiyaç duyacağı bütün ameliyatların parasını (toplam 50.000 dolar civarındadır) halihazırda ödeyemediği anlaşılır. Bayan Naves o kadar tutmasını zaten beklediğini belirtir ve "Kazanınca size ödeyeceğim" diye ekler. Dr. McNamara "Parasını almadan sadece yaşamsal tehlike söz konusuysa iş yaparız" cevabını verir. "Yaşamsal tehlike *var* zaten" diye ekler kadın, "Bütün yaşamım boyunca çalıştığım her şey söz konusu... İnsanlara dokunmak istiyorum ama dünya bana izin vermiyor çünkü *bu bedene hapsoldum.*" Dramatik amaçlar doğrultusunda konuşmada doktorlar ve müstakbel müşterileri (en nihayetinde ameliyat etmeyi kabul etmezler) arasındaki tartışmada içkin duygusal çağrışım bulunduğu halde, bu sohbet aynı zamanda esasen politik bir mübadele, yaşamın politikleşmesi örneği olarak aydınlatıcı olabilir.

Jean-François Lyotard'ın "*differend*" (ayrılık ve/veya anlaşmazlık) kavramını geliştirdiği deneyim felsefesine başvuracak olursak, konuşmayı veya sohbeti "cümleler savaşı" olarak görebiliriz. Immanuel Kant'ın felsefeyi "mahkeme" olarak tasvir etmesinin yerine ("eleştirel felsefe hukuki yetke konumundadır"), Lyotard savaş meydanı koyar.[1] Kant'ın modelinin "dilin bağımlı dil oyunları ailesine dönüşüvermesini" sağlayan negatif olay-

1. Alıntılar şu eserdendir: J. F. Lyotard, "The Sign of History". (Tarihin Simgesi) şu eser içindedir: Andrew Benjamin, ed. *The Lyotard Reader* (Lyotard Seçkisi) (New York: Basil Blackwell, 1989), 93.

ları anlamakta yetersiz kaldığını ileri süren Lyotard, "öznenin melekelerine dayanan bir felsefe yerine cümlelere dayanan bir felsefeye ihtiyaç" duyduğumuzu savunur.[2] Lyotard dil felsefesine ilişkin kapsamlı incelemesinde ortaya koyduğu üzere, "Bir hukuk davasından farklı olarak, ayrılık/anlaşmazlık (*differend*) (en az) iki taraf arasında, iki tarafın savlarına da uygulanabilecek bir yargı kuralı olmadığı için adilane yollarla çözüme kavuşturulamayan bir ihtilafın yaşandığı durumdur."[3]

Lyotard'ın ayrılık/anlaşmazlık (*differend*) kavramını öncelikle burada söylemsel mübadele düzeyinde akıllara getirdim. Ne var ki, Bayan Naves ve doktorların karşılaşmasını anlamak için, herkesçe bilindiği üzere görsellere öncelik veren, daha temelde felsefi Lyotard'ı uyandırmak gerekir. Bayan Naves doktorlarla teatisinde sözcüklerini kılı kırk yararak kullanır çünkü tartışmadan çok daha fazlası dönmektedir. Bu ortam sadece söylemsel bir uzam değil, aynı zamanda "başka ve biçimsel bir uzam" içermektedir.[4] Bayan Naves onay veya kabul işaretlerini yakalamak için doktorların yüzlerini tararken kamera çekimleri bakışmaları yansıtır; Sean McNamara'nın yüzü ağırbaşlı ahlaki açıdan değerlendirme eğilimini yansıtır ("siz sizsiniz, J Lo değil" diye ısrar eder) ve Christian Troy'un yüzü, olağan, sıkılmış, kendiyle ilgilenme haline ihanet eder. Bayan Naves'in yüz ifadeleri ve gergin vücut hareketleri, içinde yaşadığı vücuttan kaçma arzusunu dışa vurur. J Lo gibi görünmenin sağlayacağı bir mesleki fırsat öngörüsü, Bayan Naves'in J Lo görünümü konusunda tecessüm eden anlayışıdır. Biçimsel uzamı dikkate alacak olursak, bir estetik anlayışın Bayan Naves'in istediği şeye ilişkin söylemsel dışavurumu üzerindeki üstünlüğünü gözlemleyebiliriz. Konuşmada sık sık yaşadığı tereddütler, söylemin ifade etmekte yetersiz kaldığı bir "figür" olan J Lo görünümüyle ken-

2. *A.g.e.*, 106.
3. J.F. Lyotard *The Differend: Phrases in Dispute* (Ayrılık/Anlaşmazlık: İhtilaftaki İbareler), Çev. G. Van Den Abeele (Minneapolis: University of Minnesota Press), xi.
4. J.F. Lyotard, *Discourse, Figure* (Söylem, Figür), Çev. Anthony Hudek ve Mary Lyndon (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), 129.

dini özdeşleştiren bir arzuda kendini dışa vuran yaşam gücünü yeterince yansıtamayan sözcüklerin zayıflığını anlatmaktadır. Bayan Naves sadece bir konuşmacı değildir; hasret duyan bir bedendir ve duyduğu hasret dil-öncesi döneme aittir ya da nesne dünyasını deneyimledikçe tecessüm etmektedir. Aslına bakacak olursak, estetik cerrahi olasılığı koşullarından bazılarını yaratan şey işte bu söylem-öncesi dürtüdür. Toplumsal takdir ve başarının elde edilmesi olarak yaşamdan önce, tutku olarak yaşam gelmektedir. Fazlar arası mücadelenin içindeki şey sadece bir fazın diğerine galip gelmesi değil, söylemsel karşılaşmaları talep edebilecek aşkınsal temeller olmaksızın faaliyet göstermek zorunda olan duygu/anlayış topluluğunun ifşa edilmesidir. Kısacası, Bayan Naves ile doktorlar arasındaki karşılaşmanın çoğu söylemsel olduğu halde, bu insanlar karşılaşmaya beden olarak girer (sadece tartışmıyorlar; arzu "fabrikası"nın farklı odalarında çalışıyorlar).[5] Kesin ve tatminkâr bir dil yoktur (tıpkı Lyotard'ın iddia ettiği üzere). Yaşam aynı zamanda söylemsel-dışı anlamda da gündemdedir ve tartışma, duygu düzeyinde mesleki başarıdan ziyade biçime öncelik tanıyan yaşama, kavramsal değil de estetik açıdan değinen bir arka planı perdeler.

Ne var ki, neyin "yaşamsal tehlike arz ettiği" konusunda doktor-müşteri konuşmasının politik çağrışımlarını (ve böylelikle tıbbi eyleyenlik sorumluluklarını dayatan politik etosu) değerlendireceksek, estetik açının yanında, McNamara-Troy muayenehanesinde bedenlerin karşılaşmasını arzu eden, Lyotard'ın sosyal karşılaşmanın esas temeli saydığı "kıyaslanamazlık" veya "cümle rejimlerinin heterojenliği", gerek tarihsel gerekse yapısal açıdan desteklenmelidir. Yaşamın politik anlamı konusundaki böylesi sosyal karşılaşmalar, kamusal ve şahsi eyleyenlerin denetim mücadelesi verdiği, geniş bir düşünsel alanda gerçekleşir. Örneğin, yöneten yetkelerin biyopolitik rolüne dikkat çeken Michel Foucault, modernitenin politik açıdan yaşamın hükümetselleştirildiği, "politik iktidarın kendini yaşamın idaresi-

5. Arzunun fabrikada biçimlendirilmesi/üretilmesi görüşü, Mowitt tarafından şu eserdeki "Giriş" bölümünde öne sürülmüştür: Lyotard, *Discourse, Figure*, xx.

ne adadığı" bir dönem gibi şekillendirilebileceği gözleminde bulunmuştur.[6] Halbuki "Bin yıl boyunca, insan Aristo'ya göre neyse öyle kalmıştır: Politik varlığa yönelik ilave yeteneğe sahip, yaşayan bir hayvan; çağdaş insan, politikayı yaşayan bir canlı olarak varlığını sorgulayan bir hayvandır."[7] Bununla birlikte, *Nip/Tuck* dizisinin de dikkat çektiği üzere, yaşamın idare edilmesinin büyük bölümü artık ticari girişimlerin amacı ve alanıdır.

Söz konusu neticelendirmeyi yaşamın idaresi tarihinde irdelemek üzere, öncelikle Gary Shteyngart'ın bir romanında ortaya konan bir yakın geleceğe başvuruyorum; *kendi* bedeninin sonsuza kadar dayanabileceğini düşünen başkahraman Lenny Abramov'un kendi kendine konuşmasıyla başlar bu roman:

> Bugün önemli bir karar aldım: *Hiç ölmeyeceğim.* Benim çevremdeki insanlar ölecek. Hiç olup gidecekler. Lamba düğmesi kapanacak. Bu insanların yaşamları, külliyatı yalan özetler barındıran ("yıldızı gür parladı", "seni hiç unutmayacağız", "cazı severdi"), parlak mermer mezar taşlarıyla son bulacak ve sonra bunlar da kıyıyı vuran bir selde kaybolacak ya da genetiğiyle oynanmış birtakım müstakbel-hindi tarafından paramparça edilecek.[8]

Lenny böyle bir "karar" alabiliyor çünkü müşterilerine ölümsüzlük olanağı sunacak bir teknolojiyi keşfetmek üzere olduğunu iddia eden bir ticari girişim olan "Staatling-Wapachung Şirketi'nin İnsan Sonrası Hizmetleri departmanının Yaşamı Seven'in Destek Koordinatörü (G Rütbeli)" olarak istihdam edilmektedir.[9] Lenny, İtalya'da görevliyken yaptığı işi şu şekilde anlatır: "Ben yaratıcı ekonomi alanında çalışıyorum... süresiz yaşam uzatımı. İnsanların ebediyen yaşamasına yardım edeceğiz. Ben Avrupalı YNDB –yani Yüksek Net Değerli Bireyler– bul-

6. Michel Foucault, *The History of Sexuality Vol. 1: An Introduction*, Çev. Robert Hurley (New York: Vintage, 1990), 138 [*Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003].
7. *A.g.e.*, 145.
8. Gary Shteyngart, *Super Sad True Love Story: A Novel* (New York: Random House, 2011), 3 [*Süper Acıklı Gerçek Bir Aşk Hikâyesi*, Çev. Figen Bingöl, İstanbul: Everest Yayınları, 2012].
9. *A.g.e.*, 5.

maya çalışıyorum, bu kişiler bizim müşterimiz olacak. Böylesi kişilere 'Yaşamı Sevenler' adını veriyoruz."[10]

Sonuç olarak yaşamı uzatma hizmeti sunmak mümkün olmasa da ("nihayetinde, doğa buna izin vermedi" ve şirket zamanla yaşamı uzatmaktan vazgeçti ve yaşam stili butiğine dönüştü), şirketin ölümü defetme hizmeti satmaya yönelik ilk iddiasının cazibesi, insanlık halinin iki yönünden kaynaklanmaktadır ve bunlardan biri baki, diğeri asridir. Baki olan insanlık hali, yaşam/ölüm konusundaki varoluşsal derinliktir; ister küçük olsun ister büyük, her insan arzusunun sürekli üzerinde bir kara bulut gibi gezinen bir gerçekliktir. Örneğin, Fransız biyolog Xavier Bichat ölümün üstünlüğüne karşı savaş vermiştir: "Yaşam, ölüme direnen fonksiyonların toplamıdır."[11] Ve yaklaşık iki yüzyıl sonra, Georges Bataille şu iğneleme ile hemfikir olmuştur: "Ölüm, insanın eylemleriyle kurulan binaya giren tek tezat değildir ama ayrı bir tür üstünlüğü vardır."[12]

Bir şirketin ölümle ilgili hizmetlere müşteri araması bir "olay", emir-komuta yapısında tarihsel bir kırılma teşkil eder. Şirket kapitalizmi, dinin yaşam/ölüm üzerindeki simgesel denetim konusundaki kültürel yetkisini zayıflatmıştır.[13] Tarih içinde geri gidecek ve kurtuluş odaklı dinlerin yaşam ve ölüme yaklaşımına can veren motivasyonlara bakacak olursak, Lenny'ninkinden oldukça farklı bir arayış gün ışığına çıkarırız. Bir şirketin "yüksek net değer" taşıyan müşteriler aramasının

10. *A.g.e.*, 12.
11. Xavier Bichat, *Physiological Researches upon Life and Death* (Yaşam ve Ölüm Üzerine Fizyolojik Araştırmalar), Çev. Tobias Watkins (Philadephia: Smith and Maxwell, 1809), 1.
12. Georges Bataille, *The Accursed Share*, Cilt II, Çev. Robert Hurley (New York: Zone Books, 1991), 213 [*Lanetli Pay*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017].
13. Olay kavramını, Gilles Deleuze'ün kullandığı anlamda kullanıyorum. Deleuze'e göre bir "olay, ifade ettiği bedenlerin 'tepesine dikilir'" (başka türlü ifade etmek gerekirse, bedenler olayları değil, olaylar bedenleri yaratır). Alıntılar, Deleuze'ün olaylar üzerine düşüncelerine ilişkin bir sınıflandırmadandır ve şu eserde yer almaktadır: L.R. Bryant, "The Ethics of the Event" (Olayın Etiği), şu eser içindedir: N. June ve D.W. Smith, ed. *Deleuze and Ethics* (Deleuze ve Etik) (Edinburgh, Birleşik Krallık: Edinburgh University Press, 2011), 34.

yerine, insanlar ahretten ne bekleyebileceklerine ilişkin ayrıntıların peşine düştükçe, azizler ve büyücülere yönelik yaygın bir arayış söz konusuydu.[14]

Yaşam üzerinde din kontrolünden şirket kontrolüne bir geçiş öngören Philip Dick, yaşam/ölüm üzerindeki şirket kontrolünün dinsel bir motifi özümsediği, tarihsel bir an icat etmiştir. Philip Dick'in *Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep*) başlıklı romanında [ve Ridley Scott'un yönettiği sinema uyarlaması olan *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982) filminde], şirket kapitalizmi ve din, birbirine eklemlenerek ifade edilmektedir. Büyük bir özel şirket olan Tyrell Şirketi, distopik bir dünyanın yönetilmesine yardımcı olmak üzere yapay insanlar üretmek suretiyle yaşam ve ölüm üzerinde hâkimiyet kurar. Bu yapay insanlar film versiyonunda "replikalar", roman versiyonunda da "androidler" ismiyle anılır ve ne kadar süre ayakta kalacakları en baştan ayarlanmıştır; dört yıl ömürleri olacak şekilde programlanmışlardır. Öykünün film versiyonun imgelemi, Tyrell Şirketi'ni devasa bir tapınak şeklinde sunar (filmin açılış sahnelerinde, şirket dipten başa görüntülenir ve böylece bir distopik yaşam-dünyasının üzerine katedral gibi çöker). Filmdeki anlatının sonuna doğru, şirketin ürünlerinden biri olan Roy Batty kendisini üreten kişi olan şirketin yönetim kurulu başkanı Eldon Tyrell'le buluşmaya gelir; Tyrell'in "Yaratıcın senin için ne yapabilir?" sorusuna, "Daha fazla yaşam istiyorum, ahmak!" yanıtı verir.[15] Batty, Tyrell'in yüzünü ellerinin arasına kıstırıp başparmaklarıyla gözlerini çıkarmak suretiyle (filmde göz imgelemi bolca kullanılmaktadır; şüphesiz göz sözcüğünün İngilizcesi "*eye*" ile "ben" anlamına gelen "*I*" arasında

14. Geç antikçağ döneminden kalan bu gözetleme şekline yönelik bir inceleme için bkz. Peter Brown, *The Making of Late Antiquity* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993) [*Geç Antikçağ Dünyası*, Çev. Turhan Kaçar, İstanbul: Alfa Yayınları, 2017].

15. Bkz. Philip Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep* (New York: Doubleday, 1968, ilk baskıdır) [*Androidler Elektrikli Koyun Düşler Mi?*, Çev. Mehmet Ada Öztekin, İstanbul: Altıkırkbeş Basın Yayın, 2016]. Ridley Scott'un film versiyonu *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*) 1982 yılında yayınlanmıştır.

bağlantı kurulmaktadır)[16] Tyrell'in canını almadan önce, "daha fazla yaşam" konusunda çekişmeli bir sohbete girişirler. Tyrell, Batty'nin talebine cevaben, Batty'nin yaşamını dolu dolu yaşadığı için zaten "daha fazla yaşadığını" ileri sürer.

Dick'in dinle şekillendirilmiş kapitalizminin aksine, Shteyngart'ın romanında yaşam/ölüm üzerindeki şirket kontrolü, dinin yerini tamamen kapitalizmin aldığı bir gelecekte gerçekleşir. Tanrıya benzeyen Eldon Tyrell'in ürünleri ürettiği insanlarken, Staatling-Wapachung Şirketi insanların kendisinin müşterisi olduğu bir fütürist, neoliberal dünyada faaliyet göstermektedir ve birtakım ileri düzey gözetleme pratiği ve teknolojisi haricinde, romandaki müstakbel dünya, günümüz dünyasına çok benzer. Ölümden kaçınma olanağı sunan yaşam uzatma hizmetleri, yalnızca hizmetin bedelini ödeyebilenlere, neoliberal ekonomi pratiklerinin yarattığı öznelere (Lenny Abramov'un bulmak üzere işe alındığı Yüksek Net Değerli Bireyler) sunulacaktır.

Bu doğrultuda, Wapachung Şirketi yaşam stili butiğine dönüşünce, yaşam uzatma hizmetleri de yine sadece "yüksek net değere" sahip müşterilere sunulur. *Nip/Tuck* dizisindeki estetik cerrahların muayenehanesindeki neyin "yaşamsal tehlike". arz ettiği konulu "cümle savaşını" tamamlayacak yapısal bağlama özellikle dikkat edecek olursak, ekonomik eşitsizlik ve farklı düzeylerdeki kültürel sermaye önemli mülkler halini alır. Sonuç itibarıyla, Bayan Naves'in talep ettiği hizmetleri anlamak için, "başarısız" karşısında "başarılı yaşam biçimlerini" belirleyen, toplumsal uzamda kendine yer bulan, farklı seviyelerdeki ekonomik ve kültürel sermaye arasındaki eklemlenmede yaşanan dönüşümleri anlamamız gerekir.[17] Görsel medya ekonomideki üretimden tüketime geçişe yardımcı olacak şekilde büyüdükçe

16. Bkz. şu eserdeki kitap ve film çözümlemem: Michael J. Shapiro, *Reading 'Adam Smith': Desire, History and Value* ("Adam Smith'i Okumak: Arzu, Tarih ve Değer") (Lanham, Maryland: Roman and Littlefield, 2002).

17. Alıntı ifadeler, ayrımın canlı varlıkların "yükümlülüklerinin" doğasına bağlı olduğunu ileri süren Georges Canguilhem'e aittir: *The Normal and the Pathological* (Normal ve Patolojik), Çev. Carolyn R. Fawcett (New York: Zone Books, 1989), 31.

(böylelikle yeni ekonomi paradigmasında "metaların kendisi arzulanan nesneler kadar maddi mallar değildi artık),[18] insanın fiziksel görünümü öncelikle etnik grup üyeliğine delalet eden bir kültürel gösterge olmaktan çıktı ve bir ekonomik varlık haline geldi. Pierre Bourdieu'nün meşhur önermesinde dile getirdiği gibi, toplumsal uzamdaki mübadelelerde kullanılan kültürel ve ekonomik sermayeyi değiştiren "toplumsal alanların" dinamikleri, çeşitlilik gösteren girişimci hizmet sağlayıcılarına etkin bir şekilde ayrıcalık tanıyan bir toplumsal seçkinlik mantığı içinde faaliyet gösterir (Bourdieu'nün böylesi etkin tedarikçilere yönelik verdiği örnekler, hem yeni hem de geleneksel modacılardır; zorlayıcı ürünler talep eden seçkinlere kıyafet yapan yeni modacılar ve geleneksel seçkinlere kıyafet yapan geleneksel modacılar, şirket kontrolünün yaşandığı bir yarışmaya davet edilir).[19] İşte bu tarihsel dinamiğin modacılara dayattığı şeyi, estetik cerrahlara da dayatmıştır; aşk yaşamı, evlilik ve iş piyasası (ve benzerleri) içinde kendini konumlandırmak için gereken varlıklarda değişiklikler yapmak için estetik cerrahların hizmetlerine başvurulmaktadır.

Şüphesiz, görsel medyanın yaygınlaşması, estetik cerrahinin olanak sunduğu, tatminsiz insanların bedenlerine yönelik imgeye sahip olmasını hızlandırmıştır. Zadie Smith, *Güzelliğe Dair* (*On Beauty*) başlıklı romanında, Belsey ailesi içinde anne-kız arasındaki bir sohbette gözlemliyor bu olguyu. Kızı "Giyecek yeni bir şeylere ihtiyacım var. Elimdeki bütün kıyafetlerden *nefret* ediyorum" diye yakınır. Arkasından annesi Kiki'nin cevabı aktarılır okura: "İşte bu yüzden Kiki'nin ödü kopuyordu kız çocuk yapmaktan: Kendinden tiksinme hastalığından kızlarını koruyamayacağını biliyordu. Bu yüzden ilk yıllarda televizyonu yasaklamayı denemiş, Kiki'nin bilgisi dahilinde Belsey ailesinin

18. Lawrence Birken, *Consuming Desire* (Arzuyu Tüketme) (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988), 28-29.

19. Bkz. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Çev. Richard Nice (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984), 319 [*Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, Çev. Derya Fırat Şannan, Ayşe Günce Berkkut, İstanbul: Heretik Yayıncılık, 2015].

kapı eğişinden içeri tek bir ruh veya kadın dergisi bile girmemişti ancak bu ve başka ihtiyati önlem bile hiçbir fark yaratmamıştı. Bu lanet *havada* vardı... kadınlara ve bedenlerine duyulan nefret..."[20] Zadie Smith'in karakteri Kiki'nin çıkarsadığı gibi, görsel medya; havadaki şey her yeri kapsıyor ve başarılı veya başarısız beden tipleri şeklinde teşkil edilen çağdaş "yaşamın" aile içinde olduğu kadar kolektif yaşamın geri kalanında da başlıca bir politik sorunsal haline geldiği süreci bilfiil besliyor. O halde şimdi yüzümü döndüğüm soru, işte bu politikayı *nasıl* (ve hangi kavramsal stratejilerle) irdeleyebileceğimizdir.

Metodolojik Ara

1. Bölümde olduğu gibi, benim yaşama yaklaşımım, Foucault'nun "seçim metodu" doğrultusundadır; Foucault, "somut olguları evrensellerden çıkarsamak yerine ya da belirli somut pratikler için zorunlu bir anlamlılık ağı olarak evrensellerle başlamak yerine... somut pratiklerle başlar ve bir bakıma bu evrenselleri bu pratiklerin oluşturduğu ağın içinden geçirir."[21] Burada uygulandığı haliyle, metot yaşamın *ne* olduğunu değil, daha ziyade yaşamın *nasıl* bir sorun olarak baş gösterdiğini, sorunun *nereden* kontrol edildiğini (yani ne tür araçlar ve söylemler kullanıldığını), yaşamın *ne zaman* (hangi türden tarihsel anlarda) bir gündemin parçası haline geldiğini ve yaşama ilişkin *kimin* görüşlerinin kontrolü elinde tuttuğunu veya en azından yaşamın yorumlanmasına ilişkin tartışmalarda kullanıldığını çıkarsamayı amaçlar. Asgari düzeyde bakacak olursak, Michael Dillon ve Julian Reid'in öne sürdüğü üzere, "yaşam konusunda anlatılacak tek, basit veya karmaşık bir gerçek yoktur" ve yaşam konusunda ne zaman "gerçeği söyleme" söz konusu olsa, iktidar ilişkilerini gerektirir.[22] Dahası, önceki satırlarda ileri sürdü-

20. Zadie Smith, *On Beauty* (New York: Penguin, 2005), 197 [*Güzelliğe Dair*, Çev. Berna Kılınçer, İstanbul: Everest Yayınları, 2007].
21. Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics*, Çev. Graham Burchell (New York: Palgrave, 2008), 3 [*Biyopolitikanın Doğuşu College De France Dersleri (1978-1979)*, Çev. Alican Tayla, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015].
22. Michael Dillon ve Julian Reid, *The Liberal Way of War: Killing to Make Life*

ğüm gibi, devletler düzgün yaşamın bahşedilmesi ile (Georges Canguilhem'in ifadesiyle) "başarılı" veya "başarısız" insan yaşamını belirleyen sağlama üzerindeki kontrolde yaşanan tarihsel değişiklikler yörüngesindeki çeşitli güçlü oyunculardan biridir. Örnek vermek gerekirse, estetik cerrahi ve estetik cerrahlar devletin düzenleyici kurumlarına (ve aynı zamanda mesleki ahlak kurallarına) tabi oldukları halde, devletdışı çok çeşitli güçler estetik cerrahların hizmetlerine yönelik biçim-değiştirme tüketim tercihlerine şekil vermektedir (bunlardan biri medya etkisindeki itibar alışverişidir). Ayrıca gerek kamusal gerekse şahsi çok sayıda eyleyen, neyin kozmetik, neyin tedavi amaçlı ameliyat olduğu konusundaki sınırları oluşturmada ve bu sınırlara polislik yapmada rol oynamaktadır: Kozmetik ameliyatlar hizmet talep edenin sorumluluğu olarak yorumlanırken, tedavi amaçlı ameliyatlar kamu desteği alır. Bu yüzden, estetik cerrahi müşterilerinin değiştirmek istediği şartlar arasındaki farklar (esasen değil ama) pragmatik ve politik yollarla sosyal ve hukuki polislik aygıtlarıyla belirlenir. Ne var ki, bu aygıtlar, normal insan yaşamını nelerin teşkil ettiği konusunda daha temel varoluşsal sorumluluklar veya yükümlülüklere duyarlıdır. Bu iki düzey arasındaki ilişki, üzerine daha fazla eğilmeyi gerektirir.

Ontolojilerden Aygıtlara

Giorgio Agamben, benim bir yaşam politikası oluşturmak üzere incelemeyi ve irdelemeyi arzu ettiğim ontoloji-aygıt ilişkisine kısaca değinmiştir. Agamben, Foucault'nun *dispozitif* kavramına yönelik yorumunda,

> varlıkların iki büyük grup veya sınıfa genel ve kitlesel bir yaklaşımla ayrılmasından daha başka bir şey ileri sürmez: Bir yanda yaşayan varlıklar (veya maddeler) varken, diğer yanda yaşayan varlıkların sürekli içine kısılıp kaldığı aygıtlar vardır... [bu tanımda aygıt], yaşayan varlıkların jestlerini, davranışlarını, düşüncelerini veya söylemlerini etkileme, yönlendirme, belirleme, engelleme, modelleme,

Live (Liberal Savaş Yöntemi: Yaşamı Canlı Kılmak İçin Öldürme), (Londra: Routledge, 2009).

denetleme veya güven altına alma kapasitesine herhangi bir şekilde sahip olan herhangi bir şeydir.[23]

O halde yaşam ontolojiler ("insan" yaşamını teşkil eden sorumluluklar veya yükümlülükler) ile aygıtlar (insan yaşamına farklı şekillerde yön veren pratikler, örneğin insan olmayan ve insani olmayanlar karşısında insan yaşamına öncelik tanıma veya belirli yaşamları uzatma ya da kısaltma) arasındaki karmaşık uzamlarda nasıl doğar? Tarih boyunca, değişik eyleyenler ve türler ontolojik kaymalar ve eyleyenlik uygulamaları (yaşam veren aygıtlar veya *dispozitifler*) arasında gerçekleşen müzakerelere katılmıştır. Ontolojik düzeyde, "yaşam" çeşitli yaklaşımlarla ele alınmıştır: Bunların arasında "duyuşsal-fenomenolojik, biyopolitik ve politik-teolojik" yaklaşımlar bulunmaktadır.[24]

Ne var ki, yaklaşımları saymakla yetinmek, ontoloji düzeyindeki yorumlayıcı müzakerelerde baş gösteren gerilimlere ayna tutamamak anlamı taşır. Bu müzakereleri betimleyebilmek adına, felsefi antropolojide Gilbert Simondon'un dikkat çektiği, ibretlik bir tarihsel an üzerine düşünmek istiyorum. İlkçağdaki Sokrates öncesi düşünürlerin "insan ruhunu doğası itibarıyla hayvan veya bitki ruhundan ayrı görmediklerini (önemli ayırıcı çizgi canlılar ve cansızlar arasındaydı)"[25] vurgulayan Simondon, "hümanizm"in başlangıcını Sokrates'e atfeder; hayvan, bitki ve "insanın" aynı kategoride yer aldığı dirimselciliğin (vitalizm) eski bir versiyonundan, "insanın doğada bulunan başka hiçbir gerçeklikle kıyaslanamayacak bir gerçeklik olduğunu sayan bir doktrin olan" ikiciliğe (düalizm) geçiş anlamına gelmektedir.[26] Georges Bataille bu ikiciliği Eros tartışmasında yeniden kulla-

---

23. Giorgio Agamben, *What is an Apparatus?* (Aygıt Nedir?), Çev. David Kishik ve Stefan Pedatella (Stanford, California: Stanford University Press, 2009), 13-14.
24. Alıntılar, Eugene Thacker'ın yaşam üzerine felsefi yorumlar konusundaki ayrıntılı incelemesindendir: *After Life* (Yaşamdan Sonra) (Chicago: University of Chicago Press, 2010), xiii.
25. Gilbert Simondon, *Two Lessons on Animal and Man* (Hayvan ve Adam Üzerine İki Ders), Çev. Drew S. Burk (Minneapolis, Minnesota: Univocal, 2011), 32.
26. *A.g.e.*, 37.

nır, "işin" hayvan yaşamı karşısında insan yaşamının ayırt edici özelliği olduğunu ileri sürer: "Elbette insanı baştaki hayvanlığından ayıran şey iştir."[27] Karl Marx da, ayrımcılığa benzer bir yaklaşımla hareket ederek, ikiciliği destekler ancak buradaki ikicilik, Hegelci bir dokunuşla özdüşünümsel (*self-reflective*) bilinçliliği öne çıkarır. Marx'ın ilk felsefi eserlerinde kaleme döktüğü hümanizm anlayışı, hayvanları yaptığı eylemle ayırt edilemez görür: "Hayvan, *yaşam eyleminden ibarettir*" oysa insan "bizzat yaşam eylemini kendi iradesinin ve bilincinin nesnesi haline getirir."[28]

Söylemin felsefi açıdan engin ya da pratik/mesleki olduğuna bakmaksızın, insan-hayvan ayrımını düşünme ve yönetmede kullanılan çeşitli yolları inceleyecek olursak, insan ve hayvan arasındaki uçurumun Jacques Derrida'nın insan "otobiyografisi" adını verdiği şeyin özünü teşkil ettiği gün gibi ortaya çıkar. Buradaki mesele, diye kaleme alır Derrida, "özün insan yaşamına sunulması, insan türünün otobiyografisidir, insanın kendi kendine anlattığı, özün bütün geçmişidir... kırılma veya kopya tezi ya da 'biz adamlar' ile 'ben, insan' diyenler arasındaki uçurum ve 'biz' diyen adamlar arasındaki bu adamın hayvan veya hayvanlar şeklinde *adlandırdıklarıdır.*"[29]

Bataille haklıysa otobiyografi, tarihöncesi yazımla başlamış, Lascaux mağaralarının duvarlarındaki hikâye anlatan çizimlerle ifade edilmiştir. Bu anlatılar üzerine düşünen Bataille, av sahnelerini, aç avcıların fantezilerine delil olarak değil, insanlığın hayvanlardan kendini ayrı tutma çabasına delil olarak okur: "Azimle, kararlılıkla, insan kendini hayvan durumundan koparak 'insanlıkla' bağdaştırdı: İşte bu ani, en önemli dönüşüm,

27. Georges Bataille, *The Tears of Eros*, Çev. Peter Connor (San Francisco, California: City Lights Books, 1989), 41 [*Eros'un Gözyaşları*, Çev. Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Göçebe Yayınları, 1997].
28. Karl Marx, *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*, Çev. Martin Milligan (Radford, Virginia: Wilder, 2011), 75 [*1844 Elyazmaları*, Çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim Yayınları, 2000].
29. Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am* (Öyleyse Olduğum Hayvan), Çev. David Wills (New York: Fordham University Press, 2008), 9.

bu mağaranın kayalarına yansıyan bir öz imgesi bırakmıştır."[30] İnsan otobiyografisinin kökeni her ne olursa olsun, benim bu noktada ilgimi çeken şey sadece yarılma değil, aynı zamanda egemenlik iddiasında bulunmaya nasıl başlandığıdır çünkü söz konusu otobiyografinin (bu otobiyografiye göre insan "*übert*ür" yani "üstüntür"dür)[31] işlevleri arasında zulme izin verme vardır. Derrida'nın ifadesiyle, "Bu zulmü örtbas etmek ya da kendinden saklamak, bazılarının en vahim soykırım olaylarıyla kıyaslayacağı bu şiddeti küresel ölçekte unutmak veya yanlış anlamak üzere örgütlenmek için insanların ellerinden geleni yaptığını artık hiç kimse ciddiyetle veya uzun süre inkâr edemez."[32]

Dolayısıyla, dirimselcilikten hümanizme tarihsel geçişin ışık tuttukları arasında, "insan yaşamının" öznesinin hangi tür varlıkların ahlaki kaygı nesnesi, hangi varlıkların yararcı kullanım, egemenlik ve/veya bertaraf/tasfiye nesnesi olabileceğine ilişkin radikal farkı meşrulaştıran bir ayrımdan ne ölçüde doğduğunun ve bu ayrım tarafından meydana getirildiğinin bulunduğu aşikârdır. Giorgio Agamben'in ifadeleriyle, insan ile hayvan arasındaki farklı "duraksamaların, anlaşılan o ki felsefe, teoloji, politika ve hatta tıp ve biyoloji kadar birbirinden uzak alanlarda, belirleyici bir stratejik işlevi bulunur".[33] Bu duraksamaların uzamsal dayanakları vardır; "antropolojik hümanizm makinesi... *Homo*'ya özgü bir doğanın yokluğunu teyit eden, *Homo*'yu semavi ve dünyevi bir tabiat, insan ve hayvan arasında askıda tutan, ironik bir aygıt" bu duraksamalara yön verir.[34]

Dolayısıyla, tarihsel açıdan gerçek insan yaşamı her zaman başka bir şey *karşısında* anlamlandırılacaktır; bu iş bir nesne

30. Georges Bataille, *Lascaux; or The Birth of Art* (Lascaux ya da Sanatın Doğuşu), Çev. Austryn Wainhouse (Lozan, İsviçre: Skira, 1955), 37.
31. Sözcük Dominic Pettman'a aittir, *Human Error: Species-Being and Media Machines* (İnsan Kusuru: Tür Oluşlar ve Medya Makineleri) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 7.
32. Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, 25.
33. Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, Çev. Kevin Attell (Stanford, California: Stanford University Press, 2004), 13 [*Açıklık: İnsan ve Hayvan*, Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009].
34. *A.g.e.*, 29.

(*gegenstand*) gerektirir. Karşısında insan yaşamının tarih boyunca tesis edildiği şeylerin ayrıntılı şeceresine inmeksizin, elbette teolojik ve felsefi ontolojiler ve bunlara hizmet eden denetim aygıtları öne çıkmaktadır. Sokrates'in insan yaşamını hayvan yaşamından ayıran bir hümanizmi tesis etmesinin ardından, "Hıristiyanlıkla başlamakla birlikte, dinsel eylem doktrininin tarihsel bir müdahalesi gelmiştir ancak ikili karşı olum teşkil eden Dekartçılık akımının kalbinde daha fazla bulunmaktadır... yalnızca iki düzey değil iki farklı tabiat ileri sürer, bir yana mantıktan, hatta belki de şuurdan yoksun bir hayvan gerçekliğini, diğer yana da öz farkındalık kabiliyeti, ahlaki duygular kabiliyeti olan insan gerçekliğini koyar."[35]

İyi bilindiği üzere, teolojiler zorlayıcı veya tehditkâr dinsel aygıtlara dönüşünce, polislik *dispozitifi* yayılmaları (propagandaları) için dogmatik söylemleri (örneğin, Hıristiyanlığın dogmaları ve Hıristiyanlık kuramını savunan ilahi dal) ile eyleyenler ve teknolojileri (örneğin matbaa) kullanmıştır. Matbaanın rolü bütün ontolojilerde yayılma şeklinde kendini göstermiştir çünkü hümanizm ve yazma arasındaki ilişki seküler alanda da yaşamsal önem arz etmiştir. Peter Sloterdijk'in dikkat çektiği üzere, bir pratik olarak hümanizm, insanın içindeki canavarı sakinleştirmeyi amaçlamış, dinsel kurallara ilişkin metinleri insanlaştıran kilit pratik olarak görmüştür; hümanizm, "insanın içindeki canavarı sakinleştiren, doğru kitapları okumuştur." Sloterdijk, bir düşünürün başka bir düşünüre yazdığı "kalın mektupların" "insanın insana ihtimam göstermesine" olanak tanıyan "modeli" sunduğunu ileri sürer.[36]

Teoloji ve sekülerizm aygıtları paylaşmıştır çünkü tarih boyunca Hıristiyanlık *dispozitifi*, günahkârları cezalandırmak üzere inanışa karşı çıkan çeşitli ontolojiler, teolojiler ve kozmolojileri yasaklayacak şekilde işlev gören seküler polislik kurumları tesis

---

35. Simondon, *Two Lessons on Animal and Man*, 59.

36. Alıntılar şu eserdendir: Peter Sloterdijk, "Rules for the Human Zoo: a response to the Letter on Humanisın", Çev. Mary Varney Rorty, *Environment and Planning D: Society and Space* 27: 1 (2009), 12 [*İnsanat Bahçesi İçin Kurallar*, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Everest Yayınları, 2001].

etmiştir.[37] Ne var ki aynı zamanda, insanın çektiği acıları perdeleyen daha saldırgan tarihsel savaş arşivlerine karşı bir söylem oluşturmaya katkıda bulunmak üzere, Hıristiyanlık teolojisi kendisine ait ekümenik istekler ve tutkuların daha zorlayıcı araçlarından genellikle sakınmıştır. Küresel Hıristiyanlık misyonunun teolojik ve seküler antropolojilerin dışa vurulmasını esas alan bazı kesimleri, Paul Ricoeur'ün "*adil hafıza* kültürü" adını verdiği şeyi tesis etmeyi amaçlar.[38] II. John Paul dönemindeki Katolik ekümen eğilimiyle bilhassa öne çıkan bu misyona göre, teolojik ontolojiler ve bunların ilgili uygulama aygıtları, devlet idaresindeki seküler kurumlarla işbirliği yapmak yerine genellikle bu kurumlara muhalefet etmiştir.

Daha yakın geçmişte, klonlama alanında açılan bilimsel çığırlar, "insan yaşamı"nın normatif sınırlarını koruma konusundaki dinsel ve seküler endişeleri körüklemiştir ve bu endişelerin çoğu klonlamayı irdeleyen, geniş bir popüler kurmaca eser türünde ifade edilmiştir. Bu eserlerin arasında filmler [örneğin, Ira Levin'in *Vahşetin Çocukları* (*The Boys from Brazil*, 1976)] ve romanlar [örneğin, Kate Wilhelm'in *Where Late the Sweet Birds Sang* (1976) başlıklı romanı] yer almaktadır ve klonların insanın olgunlaşma sürecini farklı kılan miraslarından kendilerini ayırma konusundaki beceriksizliğini vurgularlar. Bu farklı türler "yaşam sayılan yaşam türleri, bir canlıyı insan yapmak için yeterli veya gerekli biçim türü ve 'klonlar' için mümkün olan bireyselleşme biçimleri konusunda" kafalarda soru işareti yaratmıştır.[39]

37. Elbette dinsel politika örnekleri bolca vardır ancak ustalıkla işlenmişlerden biri, Carlo Ginzburg'un 16. yüzyılda yaşamış bir değirmenci konusundaki, dinsel inanışa ters düşen bir evrene cevaben zorlama ve baskıyı tarihsel açıdan irdelemesidir. Bu eserine bakınız: *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller*, Çev. Anne C. Tedeschi (Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1992) [*Peynir ve Kurtlar: Bir 16. Yüzyıl Değirmencisinin Evreni*, Çev. Ayşen Gür, İstanbul: Metis Yayınları, 1996].

38. Alıntı şu eserdendir: Ethna Regan, *Theology and the Boundary Discourse of Human Rights* (Teoloji ve İnsan Hakları Sınır Söylemi) (Washington, District of Columbia: Georgetown University Press, 2010), 100.

39. Alıntı şu eserdendir: Mark Jerng, "Giving Form to Life: Cloning and Narrative Expectations of the Human" (Yaşama Biçim Verme: Klonlama ve İnsanın

Nelerin özgün veya gerçek ve böylelikle korunmalı insan yaşamı teşkil ettiği üzerine benzer bir tartışma (bu defa Başkan George W. Bush döneminde baş göstermiştir), doğurganlık teknolojilerinin yükselişi etrafında dönmüştür. "Yaşam kültürü" kavramını anımsatan Hane Bennett, 2005 Mayıs ayında Beyaz Saray'da düzenlenen bir dua kahvaltısında, başkanın kök hücre araştırmalarına karşı olduğunu dile getirdiğini ve "Güçlülerin zayıfları koruduğu, her insan yaşamında Yaratıcımızın imgesini gördüğümüz bir yaşam kültürü için çalışmaya devam etmeliyiz" düşüncesiyle "insan embriyolarının yaşamına bağlılığını tekrar vurguladığını" ifade etmiştir. Bennett'ın dikkat çektiği üzere, Başkan (dua kahvaltısında bulunan birkaç Kongre üyesiyle birlikte) "bir yaşam kültürü için çalışmanın" yollarını aramasının üzerinden çok geçmeden, "Senato ve Kongre'deki Demokratların, Amerikan askerlerinin [Irak'taki] savaştan (Başkan Bush'un 'yaşamsal' gördüğü bir savaştı) çekilmesi için bir zaman çizelgesi oluşturmak üzere ilave 100 milyar dolarlık bir ödenek ayrılmasına yönelik girişimini" reddetmiştir.[40] Kısacası, özgün "canlılık" olarak "yaşam" ulusal politika mücadelelerinin önemli bir yönü olmuştur (özellikle de savaşların uğruna meşrulaştırıldığı "yaşam" yalnızca egemenlerin yaşamının değil de bütün bir "nüfusun" savunulması ve sağ kalması anlamı taşımaya başladığından beri).[41]

Hukuki söylemler ve aygıtlar da, "insan yaşamı" versiyonları ve her bir versiyon bünyesinde egemenlik ve tabiiyet düzeyleri yaratan ayrılıklar üzerine düşünmede ve bu ayrılıkları kurumsallaştırmada önemli bir rol oynamıştır; örneğin, hukuktan etkilenmiş bir ontoloji *bios* (sadece bedenler) ve *nomos* (bedenlerin

---

Anlatı Beklentileri), *Journal of Literature and the History of Ideas* 6: 2 (Haziran, 2008), 370.

40. Jane Bennett, "A Vitalist Stopover on the Way to a New Materialism" (Yeni Materyalizm Yolunda Dirimselci bir Mola), şu eser içindedir: Diana Coole ve Samantha Frost, ed. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics* (Yeni Materyalizmler: Ontoloji, Eyleyenlik ve Politika) (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2010), 57.

41. Bkz. Michel Foucault'nun "The Right of Death and Power over Life" (Ölüm Hakkı ve Yaşam Üzerindeki İktidar) başlıklı bölümü, şu eser içindedir: *The History of Sexuality*, 133-160.

hukuki konumu) arasında bir ayrım tesis edince ortaya çıkan "şahıs" veya "kişi"nin hukuki varlık olarak ayrılması.[42] Dahası, teolojik ontolojiler ve bunlara hizmet eden *dispozitiflerinde* yaşandığı gibi, yaşam versiyonları icat ve icra etmeye yönelik hukuki katkının müphem bir mirası vardır; bir yandan tarih boyunca "hakların" geliştirilmesi sayesinde bazılarına koruma sağlarken, diğer yandan aynı zamanda şiddet, tabiiyet veya boyun eğme ile şiddet dayatmasında bulunan bir "kanun hükmü" doğurmuştur.[43] Hukukun mirasının bu yönü, Agamben tarafından hukuk üzerine bir yorumda özetlenmiştir:

> Hukukçuların gayet iyi bildiği üzere, hukuk ne adaletin tesis edilmesine ne de gerçeğin tesis edilmesine yöneliktir. Hukuk, gerçek veya adaletten bağımsız olarak, sadece ve sadece hükme yöneliktir. Adaletsiz bir cezanın bile içinde barındırdığı *hükmün gücü/geçerliliği* bu durumu açıkça gözler önüne sermektedir.[44]

Yine aynı doğrultuda, Esposito'nun dikkat çektiği gibi, "Hak veya hukuk, tarih boyunca tesis edilen şekliyle, her zaman birine aittir ve hiçbir zaman herkese ait değildir."[45] Ne tuhaftır ki, Esposito'nun çarpıcı sözlerinin ortaya koyduğu gibi, şiddeti engellemeyi amaçladığı zamanlarda bile, hukuk genellikle yasal izin verilmiş bir şiddet, "şiddeti kontrol etmek üzere, şiddete karşı şiddet" kullanmıştır.[46]

Yüzümüzü hukuktan devlet yönetimine [Foucault'nun yukarıda bahsi geçen tarihsel dinamiği, yani yaşamın hükümetsel-

42. Bkz. Roberto Esposito'nun ontoloji ve kişilik aygıtları irdelemesi: "The *Dispositif* of the Person" (Kişi *Dispozitifi*), *Law, Culture and the Humanities* 8: 1 (Şubat, 2012), 17-30.
43. Bkz. Jacques Derrida, "Force of Law: The Mystical Foundations of Authority" (Kanun Hükmü: Yetkenin Mistik Temelleri) Çevrimiçi bu adresten erişilebilir: http://www.scribd.com/doc/34982573/Derrida-Force-of-Law.
44. Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, Çev. Daniel Heller-Roazen (New York: Zone Books, 2002), 18 [*Auschwitz'den Artakalanlar: Tanık ve Arşiv*, Çev. Ali İhsan Başgül, İstanbul: Bağımsız Kitaplar, 2004].
45. Roberto Esposito, *Immunitas: The Protection and Negation of Life* [Immunitas (Dokunulmazlar): Yaşamın Korunması ve Yadsınması], Çev. Zakiya Hanafi (Cambridge, Birleşik Krallık: Polity, 2011), 10.
46. *A.g.e.*, 35.

leştirilmesi (*governmentalization*)] çevirdiğimiz zaman anlamlı sorular, çağdaş devletin "yaşamı" nasıl icat ettiği, ayrıştırdığı ve yönettiği ile "yaşamın" politika yoluyla ifade edilmesinde kullanılan egemen *nesnelerin* (*gegenstand*) neler olduğudur. Bu sorular ister istemez jeopolitika ve biyopolitika arasındaki arayüzey üzerine eleştirel düşünmeye yol açar. Bu noktada, bu arayüzeyin iki yönüne –biyopolitik ayrımlar ve ıstırap atlasları– daha ayrıntılı odaklanmak istiyorum ancak öncelikle olağanüstü örneğe başvuruyorum: Hitler kendine göre Almanlık versiyonunu saflaştırmaya ve Avrupa atlasında yaygınlaştırmaya başlayınca doğan Nasyonal Sosyalist ırk ıslahı (öjenik) ve bölgesel şiddet. Şiddetin iki biçimi, Nazilerin stratejilerinde açığa çıkmaktadır.

Naziler, Yahudiler, Çingeneler ve fiziksel engellilere yönelik ölüm cezalarında, kurbanlarının hukuki öznelliklerini iptal etmek üzere kurbanlarını vatandaşlıktan atmak suretiyle bölgesel egemenlik modelini uygulamaya koymuş, ardından da (Foucault'nun bakış açısıyla) bir biyoiktidar uygulamış, geleneksel anlamdaki egemenin yaşam ve ölüm üzerindeki hakkını kullanmaktan ziyade devlet eliyle ırkçılığa, "aşağı türler" ve "anormal bireyler tespit edilsin" ve/veya "bertaraf edilsin" diye "biyolojik devamlılık bünyesinde duraksamalar yaratacak" şekilde çalışan bir biyoiktidara başvurmuştur.[47] Nasyonal Sosyalist ırk ıslahı programını yöneten, ayrıntılı bir biyopolitik *dispozitif* vardı ve unsurları arasında bir doktrini veya "ideolojiyi toplu katliama" dönüştürme eylemine katılan en az 350 doktorun içinde yer aldığı, boyun eğmiş bir tıbbi meslek de bulunuyordu. Şifacılıktan "biyolojik devlet memurluğuna" geçen, ölüm makinesine dönüşen bir devlete hizmet eden doktorlar, "tıbbi suçlar" işlemiştir.[48] Daha genel anlamda, Nazilerin ölüm politikası *dispozitifi*, insan yaşamı üzerine antropolojik (daha sonra biyo-

47. Michel Foucault, *Society Must Be Defended*, Çev. David Macey (New York: Picador, 2003), 257 [*Toplumu Savunmak Gerekir*, Çev. Şehsuvar Aktaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002].
48. Alıntılar şu eserdendir: Robert Jay Lifton, *The Nazi Doctors: Medical Killing and the Psychology of Genocide* (Nazi Doktorlar: Tıbbi Cinayetler ve Soykırım Psikolojisi) (New York: Basic Books, 1986), 42.

politikaya evrilmiştir) söylemlerden faydalanmıştır ve bunların en kötü namlısı ve netamelisi Alfred Hoche'nin "Life Unworthy of Life" (Yaşamaya Değmeyen Yaşamlar) başlıklı incelemesidir (bu kitabın 1. Bölümünde değinilmiştir).[49]

Nasyonal Sosyalist Devlet gözlerini sınır dışına çevirince, biyopolitik düşüncelerinde içkin olan bölgesel tasavvur, Nasyonal Sosyalist Devlet'in ölüm politikası ve yayılmacı gündemini körüklemiştir. Naziler, Avrupa haritasının büyük kısmını tarihsel ıstırap atlası haline getirmiştir. Örneğin, Avusturyalılar ve Çekler, kendi sınırları içindeki Alman azınlıklara uzun süre zulmetmiştir. Almanya egemenliği dışındaki topraklarda "Alman yaşamına" hoşgörü gösterilemezdi. Hitler'in 1938'de Berlin'de yaptığı, Sudeten Almanlarını Çek egemenliğinden kurtarma arzusuna odaklandığı bir konuşmasında ifade ettiği üzere, "Çekoslovakya Almanları yirmi yıldır Çeklerin zulmü altında yaşıyor... Üçüncü İmparatorluk'ta hiçbir Çek istemiyoruz... Bay Beneş [Çekoslovakya başkanı], Sudeten Almanlarına özgürlüklerini vermelidir..."[50]

Heinrich Himmler'in Gestapo, Kripo ve ırk ıslahının diğer unsurlarını bünyesinde toplayan SD (*Sicherheitsdienst*) Güvenlik Servisi'ndeki komutan muavini olan Reinhard Heydrich'in Çeklerin "koruyucusu" şeklindeki kötü şöhreti üzerine romansı yorumunda, Nasyonal Sosyalist Almanya'nın Hitler'in uyarısını dikkate alarak Bohemya ve Moravya'yı Alman İmparatorluğu'na katarken ve Slovakya'yı kendi uydusuna dönüştürürken (ve başka eylemlerini gerçekleştirirken) vahşi yayılmasını meşrulaştırmak için kullandığı kartografik tasavvuru irdeler Laurent Binet:

> Almanya'yı kuşatan iç içe dairelerden ibaret bir dünya atlası hayal edin. 5 Kasım 1937 günü, öğleden sonra, Hitler planlarını ordunun

49. İfade Alfred Hoche'nin *Ärztliche Bemerkungen* (Tıbbi Açıklamalar) başlıklı yazısında geçmektedir, şu eser içindedir: Karl Binding ve Alfred Hoche, *Die Freigabe der Vernichtung Lebensunwerten Lebens: Ihr Mass und ihre Form* (Talihsiz Yaşamın İmhası: Büyüklük ve Şekil Olarak) (Leipzig, 1920), 61-62.
50. Hitler'in ifadeleri şu eserde alıntılanmıştır: Laurent Binet, *HHhH*, Çev. Sam Taylor (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012), 61 [*HHhH*, Çev. Nazan Yazıcıoğlu, İstanbul: Pegasus Yayınları, 2014].

üst kademesine açıklar... Hitler, Almanya politikasının hedefi... Almanların ırksal kimliğinin güvenliğini sağlamak, varlığını güvence altına almak ve gelişmesine katkıda bulunmaktır... hatırlatmasında bulunur. Hiç açıklama zahmetine girmediği nedenlerden dolayı, Hitler diğer ırklardan daha geniş yaşam alanlarının Almanların hakkı olduğuna hükmeder [Şüphesiz kısmen Friedrich Ratzel'in yaşam alanı (*Lebensraum*) kavramından ilham almıştır].[51]

Koruma ve Restorasyon Nesnesi Olarak "Yaşam"

Nazillerin ırk saflığı politikasından günümüze ulaşan, bir nebze biyopolitika sürekliliği söz konusudur. Nasyonal Sosyalist SD neredeyse tamamen soykırım gündemiyle, gezegeni aşağı ırkların biyokirliliğinden kurtarmak amacıyla örgütlenmiş olduğu halde, yine de koruma örtmecesini kullanmıştır (Heydrich için kullanılan "Çekoslovakya'nın Koruyucusu" unvanı da buradan gelmektedir ve Çekoslovakya'nın adı Nazi yönetimindeyken "Bohemya ve Moravya Eyaleti" şeklinde değiştirilmiştir). Esposito'nun dikkat çektiği üzere, çağdaş güvenlik aygıtları da "koruyucu tepkiye" yöneliktir ve Nasyonal Sosyalist Almanya'da olduğu gibi, ["yaşamın" bütünlüğünü ve esenliğini "bir bedene (birey veya topluluk) giren ve o bedeni değiştiren bir kişiye veya bir şeye" karşı korumak amacıyla] bir tıbbi sözlükçe içinde şekillendirilmiştir.[52] Ve birçok güvenlik söylemi (örneğin, Samuel Huntington'ın "medeniyetler çatışması" konulu (kötü)şöhretli yorumu) esasında etnik kirlenme riskine yönelik yakarışlardı.[53] Huntington'ın koruma konusundaki uyarıları müstesna değildir. Yasadışı göç, "medya tarafından yaygın bir şekilde ev sahibi ülke

51. *A.g.e.*, 47. Binet'nin *HHhH* eseri kurmaca olduğu halde, kapsamlı bir arşiv araştırmasına dayanmaktadır; romanın hayal kurma eylemleri, Binet'nin sözcükleriyle ifade etmek gerekirse, "bir gerçeklik okyanusundaki üsluplu bir damlaya" tekabül eder (Konum 16).
52. Esposito, *Immunitas*, 1.
53. Bkz. Samuel P. Huntington,.*The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (New York: Simon and Schuster, 2011) [*Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması*, Çev. Mehmet Turhan ve Cem Soydemir, İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2002].

açısından potansiyel bir biyolojik risk" olarak sunulmaktadır.[54] Esposito'nun öne sürdüğü gibi, "biri hukuki ve politik, diğeri de biyomedikal olmak üzere iki farklı sözcüksel alana" bölünen bir bağışıklık gündemi, güvenlik üzerine düşüncelerin çoğuna egemen olmuştur.[55] Ne var ki, günümüzdeki güvenlikleştirme Nasyonal Sosyalist biyopolitikaya yön verenden farklı bir biyomedikal model içermektedir. *Onların* politikası, "iyi kalıtımı" sürdürmeyi hedefleyen "pozitif bir ırk ıslahına" bir "biyomedikal etosa" cevap veren bir "biyokrasi" (*biocracy*) yaratmayı amaçlıyordu.[56] Günümüzdeki koruma aygıtları farklıdır; bu aygıtlar, "yaşamı yok etme tehlikelerinin tehditlerinden bağışık kılmak suretiyle ["yaşamı"] güvenli kılmak için başvurulan" bir biyopolitikanın parçasıdır.[57] Peki, tehdide yol açan nedir? Slavoj Žižek'in eski Yugoslavya'nın dağılması sürecinde baş gösteren yabancı korkusu veya düşmanlığı üzerine düşünceleri geçerlidir. Žižek, bir etnik topluluğu bir arada tutan birleştirici bağın "bir şey konusunda müşterek bir ilişki anlamı" taşıdığını ileri sürer ve daha belirgin biçimde, söz konusu "ulusal kimlik/özdeşleşme" "Şey olarak söz konusu ulusla kurulan" ve ötekilerin yeterince kavrayamadığı bir "ilişkiyle" devam ettirilir: Yaşamımıza bolluk ve canlılık katan şey olarak ortaya çıkar."[58] Ve çelişkili bir şekilde, "bizim Şeyimiz ötekilerin erişemeyeceği ve aynı zamanda ötekilerin tehdidi altında bulunan bir şey olarak algılanır."[59]

Paylaşılan bir etnik-ulusal bağ (fantezisi) olgusunu tehlikeye atan ve korumacı talepler doğuran bir Öteki tehdidi kadar, Esposito'nun bağışıklık-olarak-güvenlikleştirme konusundaki görüşleri de ilgi çekicidir. Ne var ki, ulusal birliği tehdit eden ötekilerin etkilerinden korunma veya bu etkilere karşı bağı-

54. Esposito, *Immunitas*, 4.
55. *A.g.e.*, 17-18.
56. Alıntılar şu eserdendir: Lifton, *The Nazi Doctors*, 42.
57. Esposito, *Immunitas*, 112.
58. Slavoj Žižek, "Enjoy Your Nation as Yourself" (Ulusunuzun Tadını Kendiniz Gibi Çıkarın), şu eser içindedir: *Tarrying with the Negative* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 1993), 201 [*Olumsuzla Oyalanma*, Çev. Hakan Gür, İstanbul: İmge Kitabevi, 2011].
59. *A.g.e.*, 203.

şıklık kazanma kavramı, yaşamın politikleştirilmesi sürecine karışan küresel düşmanlıkların daha proaktif boyutu için yeterli olması için desteğe ihtiyaç duyar. Örnek vermek gerekirse, eski Yugoslavya'da yakın geçmişte yaşanan zulümler, güvenlikleştirmenin yalnızca bir koruma modu olarak görüldüğü bir versiyon çerçevesinde kavranamaz. Tito yönetiminin ardından yaşanan dağılmadan sonra, Sırplar, Slovenler, Hırvatlar, Boşnaklar, Makedonlar, Karadağlılar ve Kosovalılardan oluşan birleşik Yugoslavya'nın ayrılan unsurları, Hitler'in birtakım devletlerin ezilen Alınan azınlıklar barındırdığını iddia ettiği 20. yüzyıl başlarındaki orta Avrupa versiyonunu andıran, bir dizi düşmancıl kartografik hayaller teşkil etmiştir. Eski Yugoslavya örneğinde, şikâyetler zulüm tarihçesine dayanmaktadır; mesela, Hırvatların bağımsızlık taleplerini körükleyen, "savaş dönemi katliamlara ilişkin ortak hafıza"[60] ile imparatorluklar çağında Osmanlılar ve Avusturya-Macaristanlıların etnik Sırplarla yaşadığı şiddet dolu ilişkiler [bu da Sırpların kendilerini "yabancı imparatorlukların *etnik kurbanı*" olarak görmeleriyle sonuçlanmış, Sırpları (ideolojik milliyetçilerin de teşvikiyle) çağdaş Boşnak Müslümanlar ve benzer başka topluluklar ile şikâyetlerinin mirası arasında bağ kurmaya itmiştir]. Bu yüzden, Sırplar örneğinde, Sırpların eski Yugoslavya'ya ilişkin coğrafi tasavvuru, "Avusturya-Macaristan ve Osmanlı Türkiye'si arasında tarih boyunca sıkışıp kaldıkları" için çektikleri sıkıntı atlası şeklinde teşkil edilmiştir.[61]

Eski Yugoslavya topraklarında yeni kurulan bağımsız devletleri birbirinden ayıran sınır bölgeleri konusundaki çekişmeler ideolojik yollardan hayata geçirilen aygıtlar içermektedir; bu aygıtlar bir zamanlar kültürel bakımdan karmaşık olan şeyin, daraltılmış türevleri aracılığıyla paylaşılan yaşam versiyonlarının bilfiil yerine geçmiştir; farklı sınırlarda varlığını sürdüren bedenlere, farklı değerler atfeden bir "indirgeyici

60. Alıntı şu eserdendir: Veljko Vujaciç, "Historical Legacies, Nationalist Mobilization, and Political Outcomes in Russia and Serbia: A Weberian View" (Tarihsel Miraslar, Milliyetçi Seferberlik, Rusya ve Sırbistan'da Doğurduğu Politik Sonuçlar) *Theory and Society* 25: 6 (Aralık 1996), 186.
61. *A.g.e.*, 780-781.

söz dağarcığı" bu yaşam versiyonlarını körüklemiştir.[62] Kaleme aldığı romanlar Hint kıtasındaki kültürel yaşamların yoksullaştırılmasını lanetleyen Salman Rushdie, bahsi geçen daraltmayı şiirsel bir dille ifade eder:

> Sınır bir uyandırma ikazıdır. Sınırda, gerçekten kaçınamayız; gündelik yaşamın dünyanın daha haşin gerçekliklerinden bizleri yalıtan, rahatlatıcı katmanları soyulup atılır ve sınırın penceresiz koridorlarının keskin florasan ışığı karşısında gözlerimiz fal taşı gibi açılmışken, her şeyi olduğu gibi görürüz... En özgür toplumlar bile sınırda özgür değildir... yalnızca doğru insanlar sınırdan içeri girebilir veya dışarı çıkabilir. Sınırda, incelemeye, soruşturmaya ve yargılamaya boyun eğeriz... Sınır, kendimizi mümkün olduğunca yalın, açık sunmamız gereken yerdir... "Kafanıza takmanız gereken biri değilim ben... Gerçekten de tek boyutluyum."[63]

Gümrük ve sınır denetim aygıtları, sürekli genişleyen, "yaşamı" daraltan güvenlik *dispozitifinin* bir parçasıdır ve Salman Rushdie, *Soytarı Şalimar* (*Shalimar the Clown*) başlıklı romanında, kültürel paylaşıma dayalı, bereketli bir yaşam –*Keşmiriyat* (bir zamanlar Keşmir'de gelişmiştir)– ile güvenlik odaklı, korku salan bir yaşam versiyonunun ontolojileri ve aygıtları arasında imalı karşılaştırma yapar; güvenlik odaklı ve korku salan yaşam versiyonu, Keşmir'in denetimini ele geçirme sürecine karışan ve gerek "sınırlarda" gerekse devletlerin kendi içinde şiddet ve baskıya yol açmıştır. Bu doğrultuda, bu bölümün son kısmında, yaşam politikasını anlamanın alternatif yollarını gözden geçiriyorum ve bunu, Rushdie'nin zulümleri meşrulaştıran ve uygulayan güvenlikleştirme kuvvetlerinden kavramsal ve fiili kaçış çizgisini, Rushdie'nin başka birkaç romanı gibi, hayata

62. Alıntılanan ifade Ammiel Alcalay'ın "Translator's Introduction" (Çevirmenin Önsözü) yazısındandır, şu eser içindedir: Semezdin Mehmedinoviç, *Sarajevo Blues* (San Francisco, California: City Lights Books, 1998), xv [Saraybosna Blues, Çev. Ay Başman ve Sina Baydur, İstanbul: Pupa Yayınları, 2009].

63. Salman Rushdie, "*Step Across This Line*" (Bu Çizginin Ötesine Adım Atın) (İnsan Değerleri Üzerine Tanner Dersleri) 25 ve 26 Şubat 2002 tarihinde Yale Üniversitesi'nde verilmiştir. Çevrimiçi bu adresten erişilebilir: https://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/r/rushdie_2002.pdf.

geçiren *Soytarı Şalimar* romanını eleştirel yaklaşımla irdelemek suretiyle gerçekleştiriyorum.

Soytarı Şalimar

Konu bakımından, yaşam politikasını irdelemek adına Rushdie'nin romanındaki en işe yarar şey, tarihsel kinler ve düşmanlıkların Keşmir'in kozmopolit ruhuna tepki göstermek suretiyle, tiyatro ve mutfak sanatlarının iş dünyasına ve servet birikimine tamamen fazla gelen bir bolluğu ifade ettiği, bir zamanların canlı, kültürler arası yaşam-dünyasını bozan ve onun yerini alan güvenlikleştirme ve şiddet aygıtlarıyla nasıl sonuçlandığına ilişkin uzun soluklu figanıdır. Keşmir'in çeşitli kültürlere ve dinlere mensup insanlar için ortak paydada buluşmanın yollarını ifade eden, bir zamanlarki ritüel şenliği romanın ilk sayfalarında, mistik bir hikâyeyi anan bir kutlama ânında ("Sita'yı kurtarmak amacıyla Ram'ın Ravan'a karşı sefere çıktığı gün") ifade edilir:

> Bugün Müslüman köyümüz, Hindu mihracemizin onuruna, Mughal (yani Müslüman) bahçesinde yemek pişirecek ve oyun sergileyecek... iki oyun sergilenecek... Bu akşam kimler Hindu? Kimler Müslüman? Keşmir'de hikâyelerimiz iki film gösterilen aynı seansta memnuniyetle yan yana durur, aynı tabaktan yemek yeriz ve aynı esprilere güleriz.[64]

Romanın yaşamı meydana getirmenin alternatif yollarına (yukarıdaki paragrafta betimlenen yol ve bölge için verilen şiddet içeren mücadeleyle oluşturulan yol) yönelik irdelemesinin bizi ilgilendiren ayrıntılarına girmeden önce, romanın olay örgüsü ve duyuşsal havasına "müdahale" etmek için bazı kavramsal çözümleme önerisinde bulunmak istiyorum. Müdahale kavramını göreve çağırıyorum çünkü (bu kitabın Giriş Bölümünde değindiğim) "felsefe-şiir" olarak romanla teorik karşılaşmamı anlamlandırmak istiyorum. Özellikle de, bu kavramı Cesare Casarino geliştirdiği için, bu kavram "felsefe ile edebiyat ara-

64. Salman Rushdie, *Shalimar the Clown* (New York: Random House, 2005), 71 [*Soytarı Şalimar*, Çev. Begüm Kovulmaz, İstanbul: Can Yayınları, 2007].

sında süreksiz ve kırılgan bir (karşılıklı) müdahale" anlamı taşımaktadır;[65] buradaki "(karşılıklı) müdahale" "kavramları biçimlendirme, icat ve imal etme sanatı" (felsefe) ile "'duygu blokları... algılamlar ve duygulamlar bileşiminin' meydana getirilmesi" şeklinde tesis edilen bir sanat (edebiyat) arasındadır.[66] Müdahale, "Edebiyatın bir felsefe-oluşu"[67] kavramsal gücünü (ve dolayısıyla politik düşünceyi) başlıca ifade tarzı duygu bloklarından (duygulamlardan ve algılamlardan) oluşan bir sanat eserinden alan bir irdelemeye olanak tanımaktadır.

Romanın öncelikli konusunda kendini gösteren yaşamın politikleştirilmesine ışık tutmak amacıyla benim başvurmak istediğim kavramsal pratiğin bir parçası, Georges Bataille'in kendini tanımlayan ekonomik "Kopernikçi dönüşüm"dür;[68] bu yaklaşıma göre değer, faydacı hesaplama, yatırım, tasarruf ve Bataille'in "kısıtlı ekonomi" adını verdiği şeyle ilişkili istifçilikten değil, saklanan biyokimyasal enerjinin ritüel anlayışla harcanmasından (Bataille'in "genel ekonomi" adını verdiği şeyin bir parçasıdır ve "vahşi coşkunlukla" sonuçlanır) türer;[69] Bataille, değer-ifade-eden olaylar veya festivaller, "yaşam olasılığının ["faydanın ötesinde"] sınırsız bir şekilde açıldığı anlar öngörür."[70] Bataille, bu tür olayları faydacıdan ziyade ontolojik yönelimleri olan bir "ekonominin" dışavurumları olarak görür; söz konusu ekonomi,

65. Cesare Casarino, "Philopoesis: A Theoretico-Methodological Manifesto" (Felsefe-Şiir: Teorik-Metodolojik Manifesto), *boundary* 2 (2002), 86.
66. *A.g.e.*, 67. Çift tırnak içindeki alıntılar şu eserdendir: Deleuze ve Guattari, *What is Philosophy?*, Çev. Hugh Tomlinson ve Graham Burchell (New York: Columbia University Press, 1994) [*Felsefe Nedir?*, Çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015].
67. Alıntı, Casarino'nun daha ayrıntılı felsefe-şiir incelemesindendir: Cesare Casarino, *Modernity at Sea: Melville, Marx, Conrad in Crisis* (Kafası Karışık Modernite: Melville, Marx, Conrad Krizde) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), xix.
68. Georges Bataille, *The Accursed Share: An Essay in General Economy: Vol. 1 Consumption*, Çev. Robert Hurley (New York: Zone Books, 1988), 25 [*Lanetli Pay*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017].
69. *A.g.e.*, 33.
70. Georges Bataille, *The Accursed Share Vol. III: Sovereignty*, Çev. Robert Hurley (New York: Zone Books, 1991), 198 [*Lanetli Pay*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017].

insan yaşamı sadece mantıklı veya akılcı emirlere karşı geldiği yahut bu emirlerden kaçındığı anlarda ifade edilen ve belirli bir amacı olmayan oyun biçimlerinde hayata geçirilir. Böylesi anlar sadece ve sadece yaşamın dışavurumudur; "yaşamın oyun oynadığı ve kendini riske attığı" anlardır bunlar.[71]

Bataille'in bolluk-olarak-ekonomi modeli, romanın konusunu bir bütün olarak konumlandırmaya yardımcı olmaktadır. Ne var ki, romanın bilhassa bir biçim olarak nasıl işlev gösterdiğini anlamak adına, romanın kahramanlarına yönelik iki kavramsal yaklaşımı göreve çağırmak istiyorum. Birincisi, Rushdie ana karakterlerinin psikolojik ana hatlarını sunduğu halde, bir psikoloji sözlükçesi romanın karakterlerinin deneyimlerini nasıl tasarladığını anlamlandırmamıza olanak tanımamaktadır. Romanın karakterlerine psikolojik özne muamelesi yapmak yerine, bu karakterleri estetik özneler olarak görebiliriz. Bu noktada, Leo Bersani ve Ulysse Dutoit'nın Godard'ın *Nefret* (*Le Mépris*, 1963) başlıklı filmine ilişkin okumalarında sundukları bazı içgörülerden faydalanıyorum; filmde kadın karakter Camille'nin (Brigitte Bardot) kocası Paul'e (Michel Piccoli) yönelik hisleri sevgiden nefrete dönüşüp ikilinin birbirine yabancılaşması konusunda, Bersani ve Dutoit, Godard'ın odaklandığı şeyin "nefretin ruhsal kökenleri" değil, "dünyadaki etkileri" olduğuna parmak basar. Sinema bağlamında, odaktaki bu kayma, "nefretin sinemasal uzama neler yaptığı... Godard'ın içinde çalıştığı görsel alanı, özellikle de bu alanda olanak tanınan hareketlerin erimini ve türünü nasıl etkilediği" unsurlarıyla aktarılır. Godard'ın Camille ve Paul karakterleri en iyi, psikolojik özneden ziyade estetik özne olarak anlaşılır. Bu karakterlerin hareketleri ve eğilimleri, içine koyuldukları dünya hakkında bizlere anlattıklarından ziyade iç dünyaları hakkında açığa vurdukları bakımından daha az anlam ifade eder.[72]

---

71. Alıntı şu eserdendir: Fred Botting ve Scott Wilson, "Introduction: From Experience to Economy" (Giriş: Deneyimden Ekonomiye), şu eser içindedir: Fred Botting ve Scott Wilson, ed. *The Bataille Reader* (Bataille Seçkisi) (Oxford, Birleşik Krallık: Blackwell, 1997), 6.
72. Bkz. Leo Bersani ve Ulysse Dutoit, *Forms of Being* (Varoluş Biçimleri) (Londra: *BFI*, 2004), 21-22.

Dolayısıyla, romanın ana kahramanları: Max Ophuls (ABD'nin eski Hindistan büyükelçisi ve daha sonra ABD'nin terörizm karşıtı istihbarat operasyonlarının başındaki kişidir), Soytarı Şalimar, diğer adıyla Noman Sher Noman (Max'in koruması ve şoförü), Noman'in karısı Boonyi ve Max'in kızı Keşmire, üç kıtada geçen ve birkaç on yıla yayılan bir dram içinde işlenirler. Roman, güvenlikleştirme ve şiddet kurumlarının kültürel eşsizlikleri ve bol miktardaki kültürler arası karşılaşmaları tehlikeye atma yollarına tanıklık eden, yeni doğan bir küresel dünyanın atlasını gözlerimizin önüne serer. Romandaki kahramanlar tutku ve şiddet dışavurumlarına giriştikleri halde (Boonyi'nin Max ile ilişkisi vardır ve Şalimar Max'i öldürür ve Keşmire'yi takıntı haline getirir), romanın eylemleri küresel bir özerklikler/egemenlikler ve kültürel bağlılıklar ağı içinde ele alan edebî coğrafyası, romandaki politik düşüncelerin çoğunu okurlara aktarır. Tıpkı Avrupalı tarih romanlarında olduğu gibi, *Soytarı Şalimar*'da da "coğrafya gerçekten üsluba uymaktadır"[73] ve romanın coğrafyası anlatısal eleştiriler sunmaktadır: "Her uzam kendine özgü eylemleri, olay örgüsünü (yani türünü) belirler."[74] Özellikle *Soytarı Şalimar*'da, bölgesel mücadeleler ve milliyetçiliğin biyopolitik versiyonları arasındaki etkileşim, karakterlerin küresel, jeopolitik bir atlasta nasıl hareket ettiklerini ve etkileşime girdiklerini belirler.

Ne var ki, roman küresel, jeopolitik uzama ilişkin bir atlas sunmasının yanında, Keşmir'e özgü özel bir uzamı da irdeler; "Babürlülerin muhteşem Keşmir bahçesi, yeşillikli sularla dolu taraçalar, yıldız gibi parıldayan bir göle basamak basamak dökülür... Bu ismin anlamı 'keyif ve mutluluğun ikametgâhı'dır."[75] Foucault da bu türden bir uzamı irdelemiş, heterotopya adını vermiştir:

73. Alıntı şu eserdendir: Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800-1900* (1800-1900 Dönemi Avrupa Romanı Atlası) (Londra: Verso, 1998), 45.
74. *A.g.e.*, 84.
75. Rushdie, *Shalimar the Clown* 12.

> Muhtemelen her kültürde, her medeniyette, gerçek yerler de vardır –kesinlikle varolan ve o toplumun kuruluşuyla biçimlendirilmiş yerler– ve bunlar bir bakıma karşı-alanlardır, gerçek alanların, kültür içinde bulunabilecek diğer bütün gerçek alanların, aynı anda temsil edildiği, rekabet ettiği ve evrildiği, b bilfiil hayata geçirilmiş ütopyalardır bir bakıma... Çünkü bu yerler yansıttıkları ve hakkında konuştukları bütün alanlardan kesinlikle faklıdır, bu alanlara, ütopyayla kıyaslamak suretiyle, heterotopya adını veriyorum.[76]

Foucault, bahçeleri heterotopyaların arasında özellikle saymaktadır: "Belki de ihtilaflı alanlar şekline bürünen bu heterotopyaların en eski örneği bahçedir."[77] Romanda, bahçe yaşam-dünyasında edimsel coşkunluğun damgasını vurduğu bir uzam olarak teşkil edilir. Hindistan ordusunun ve Keşmir'i küresel bir güvenlik *dispozitifinin* içindeki bir nesneymiş gibi inşa etmeye girişen diğer eyleyenlerin şekillendirdiği, şiddet içeren güvenlikleştirme tecavüzünden önce gelen, "Hindistan yarımadası bir 'biyometrik devlet' halini aldıkça"[78] (etnikleştirilen) bedenlerin kimliklerini ve hareketlerini gözetlemeye ve denetlemeye odaklanan bir yaşam biçimidir, yönetişimin "yaşamın" kontrol altında, kesin bir etnik-ulusal haritaya dönüştürüldüğü, sahte bir netlik dayattığı ve Keşmir'in bir "acil durum" alanına ("acil durumun, haddi zatında hükmedebilirlik koşullarını belirlediği kadar hükmedilecek/yönetilecek bir özne sunmadığı" bir alandır) dönüştürüldüğü bir uzamdır burası.[79] Ne var ki, Rushdie'nin "Babürlerin muhteşem Keşmir

---

76. Michel Foucault, "Of Other Spaces". Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html.
77. *A.g.e.*
78. "Biyometrik devlet" ifadesi Benjamin J. Muller'a aittir, "Securing the Political Imagination: Popular Culture, The Security *Dispositif* and the Biometric State" (Politik İmgelemi Güvenlikleştirme: Popüler Kültür, Güvenlik *Dispozitifi* ve Biyometrik Devlet) *Security Dialogue* 39: 2 (Mart, 2008), 199-220.
79. Alıntı şu eserdendir: Dillon ve Reid, *The Liberal Way of War*, 89. Daha uzun açıklamalarında, güvenlik *dispozitifinin* "acil durum"dan beslendiğine, "ona varlıkbilimsel özellik kazandırdığına ve dolayısıyla acil durumu devam ettirmeye çalıştığına işaret ederler: "Acil duruma nokta koymak ya da aslında öfkeyi hafifletmek, ne mümkündür ne de, aslına bakacak olursak, istenen bir şeydir. Çünkü acil durum artık türlerin yaşamının gündelik yaşam koşulunun belirleyicisidir.

bahçesi" versiyonu, Agamben'in "kamp" adını verdiği şeyin, hukuksal güvencelerin askıya alındığı bir uzamın (dolayısıyla dahil edilen dışlamaların emrindeki bir uzamdır bu) zıttıdır; dışlamaların göbeğinde kalmış bir içerme uzamıdır.[80]

Alternatif uzamlar arasındaki rekabet veya ihtilaf, romanın karakterlerinin eylemlerine anlam verilmesine olanak tanımak için gereken koşulların bazılarını yaratmaktadır. Bununla birlikte, romanın başkahramanlarının (Max ve Şalimar) eylemleri (Max'in Şalimar'ın karısıyla ilişkisi ve Şalimar'ın Max'i öldürmesi) diğer özelliklerinin yanında roman bir intikam cinayeti öyküsü olduğu için roman türünün ana duygulamını yarattığı halde, metnin çağdaş dünyaya ilişkin bir politik görüş sunma yönteminin büyük kısmı, bu karakterlerin özel bir niteliğine bağlıdır. İki karakter de çok fazla plastisite sergiler; içinde yaşadıkları değişken dünyanın doğasını yansıtan, dönüştürücü hareketlere kaptırırlar kendilerini.[81] Bu iki karakterin yaşadığı dönüşümler [Avrupalı bir dünya vatandaşından bir istihbarat ve güvenlik görevlisine, eğlendirici bir hikâye anlatıcısıyken bir polemikçiye dönüşen Max; zarif, yaratıcı bir sanatçıyken vahşi bir katile dönüşen Şalimar (ip üstünde yürümesi, başarılı bir "terörist" olması için gereken türden bir beceri sunmaktadır çünkü)] Rushdie'nin irdelediği romansı türün özünü, özdüşünüm ve değişime öncelik veren bir türü yansıtmaktadır. M.M. Bahtin'in ısrarla vurguladığı gibi, "Roman plastisitenin bizzat kendisidir" çünkü "roman, kendi kendini sürekli irdeleyen, sürekli inceleyen ve yerleşik biçimlerini eleştiriye tabi tutan bir türdür".[82] Dahası, bu sorgulama romancıların karakterini

---

Bu noktada yaşam, acil durumun kendisidir ve acil durum, bizzat yönetilebilirlik koşullarının sunduğu gibi yönetilebilir bir nesne sunmaz" (*a.g.e.*).

80. Bkz. Giorgio Agamben, "What is a Camp?" (Kamp Nedir?), şu eser içindedir: *Means without Ends* (Amaçsız Araçlar), Çev. Vincenzo Binetti ve Cesare Casarino (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 2000).

81. Plastik öznellik konusunda bir inceleme için bkz. Catherine Malabou, *Plasticity at the Dusk of Writing* (Yazım Şafağında Plastisite) (New York: Columbia University Press, 2009).

82. M.M. Bahtin, "Epic and Novel" (Epik ve Roman), şu eser içindedir: *The Dialogic Imagination* (Diyalojik İmgelem), Çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 39.

yansıtır; kendilerini "başarısız" her zaman oluş sürecindeki özneler, Bahtin'in ifade ettiği gibi, "değerler felsefesi bakımından henüz pişmemiş" özneler olarak görmek suretiyle (bu kitabın önsözünde dikkat çektiğim gibi) kendilerine karşı açık ve dürüst davranan türden "yazarlardır." Böylesi bir öz-tanıma, yazarların kahramanlarının "yaşanmış yaşamlarını" karmaşık ve değişen bir dünyaya ayak uydurmaya yönelik dinamikler olarak kurgulamalarında kendini gösterir.[83]

Rushdie'nin Max Ophuls'ün kökten değişen bir yaşam-dünyasına ayak uydurmasını, kendisinin uyum sağlaması üzerine düşünmenin bir yolu olarak kurguladığı aşikârdır. Rushdie'nin çocukluğunun geçtiği Mumbai şehrinin kozmopolitliği jeopolitik olaylar, özelikle de bölünme (birçok romanında lanetlenmiştir) yüzünden yok olması gibi, Max Ophuls'ün doğduğu ve zengin bir Alman-Fransız kültür harmanına ev sahipliği yapan (Max bizzat "Alman isimli bir Fransızdır")[84] Strazburg şehri de kültürler arası varlığının Naziler tarafından yok edilmesine tanıklık etmiştir. Sonuç itibarıyla Rushdie, Max karakterini Hindistan'ın başına gelenleri anlaması için iyi hazırlamıştır:

> Alsace bölgesinden geldiği için Hindistan'ı biraz anlayabileceğini umuyordu çünkü büyüdüğü şehrin isminin bir kısmı değişen sınırlar, ayaklanmalar ve düzen bozuklukları, kavgalar ve geri dönüşler, fetihler ve yeniden fetihler ile yüzyıllar boyunca tanımlanmış ve yeniden tanımlanmıştır...[85]

Romandaki bireylerin hikâyelerinin bir yandan bir bütün olarak değişen yaşam-dünyalarını yansıtırken, diğer yandan politika düzeyine ilişkin bir kıyaslama sunması büyük önem arz eder. Yaşamın nasıl anlaşılması gerektiğini tehdit eden ve daraltan, devletlerarası çekişmeler (güvenlikleştirme kuvvetlerinin tehdit ettiği ve koruduğu sadakatler) makropolitika düzeyinde yaşanır.

83. M.M. Bahtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity" (Estetik Eylemde Yazar ve Kahraman), şu eser içindedir: *Art and Answerability*, Çev. V. Liapunov (Austin: University of Texas Press, 1990), 13 [*Sanat ve Sorumluluk*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005].
84. Rushdie, *Shalimar the Clown*, 139.
85. *A.g.e.*, 135.

Bu çekişmeler, devlet eliyle yürütülen denetim ve şiddet aygıtlarını doğurmuştur. Buna karşın, romanın kahramanları için yaşamlarındaki değişimler mikropolitik düzeyde gerçekleşir ve bu noktada mikropolitika yaşam-dünyasının duyu merkezlerini yeniden şekillendiren kuvvetlere verilen tepkilerde kendine yer bulur: Yeniden bölümlendirmeleri, değişen sosyal meseleleri, gerilimleri ve yeni hizipleri ve farklı sosyal tiplerin gözetim ve denetim prosedürleri ve yapıları karşısında gelişmek, sağ kalmak veya tepki vermek için kullandıkları stratejiler.

Romanın sunduğu zorlukların her birini (romanın en önemli yönü, romanın biçiminin güvenlik kurumlarının yok etmeyi amaçladığı kimlik muğlaklığını hayata geçirme yöntemidir) ele almak yerine, Rushdie'nin romanının (estetik açıdan) hem makropolitik hem de mikropolitik düzeyde adaletin işlemesini nasıl irdelediğine odaklanarak nokta koymak istiyorum. Makropolitik düzeyde, romanın Keşmir'e dayatılan hukuki aygıta başvurduğunda yaptığı tanım, Walter Benjamin'in şiddetin ya yasa koymak ya da yasaları korumak uğruna uygulandığı yönündeki önermesiyle aynı doğrultudadır.[86] Keşmir'in ekonomik ayrıcalıklara sahip tabakası, işgalci Hindistan ordusunu ve yerel yönetim organını, güvenlik personelinin "sınırsız yetkilerle" donatılmasına yönelik bir "Başkan Kararnamesi" çıkarmak konusunda teşvik eder. Söz konusu güvenlik personeli, "askerler dahil olmak üzere bütün kamu görevlilerini görev gereği gerçekleştirilen eylemler konusunda" hukuki kovuşturmadan muafkılan bir "tadil edilmiş ceza muhakemesi usulü" kapsamında işlerini yapar.

> Hindistan'ın toprak bütünlüğünü parçalamak ya da ordu mensuplarının gözünde Hindistan'ın toprak bütünlüğünü tehdit etmek gibi temel bir suç işleyenler beş yıla kadar hapis cezasına çarptırılabilir. Böylesi şüphelilerin sorgusu kapalı kapılar arkasında yapılır, bu gizli sorgulamalarda zorla alınan itiraflar delil olarak kabul edilirdi...[87]

86. Bkz. Walter Benjamin, "Critique of Violence" (Şiddet Eleştirisi) şu eser içindedir: *Reflections*, Çev. Edmund Jephcott (New York: Schocken, 1978), 277-300 [*Parıltılar*, Çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge Yayınları, 1990].
87. Rushdie, *Shalimar the Clown*, 287-8.

Mikro düzeydeyse, adalet, dışa vurulan ve yaşanılan acı, yasa koyuculara ve yeni yasalarda ve bu yasaları uygulama aygıtlarında şiddetin korunmasına karşı öfke duyguları yer almaktadır. Öfkenin canlandırılması, Keşmir'in yaşam-dünyasının mahvedilmesi (kısmen Max'in Şalimar'ın eşi Boonyi'yi çalmasıyla simgeselleştirilir) karşısında Şalimar'ın intikamı şekline bürünür. Rushdie, "adaletin" ihtilaflı olduğu başka alanlara atıfta bulunmak suretiyle bu duyguları okura sunar:

> Adalet neydi, diye hep bir ağızdan söylendi [Max'in hizmetkârı Olga Volga'ya eşlik eden] yaşlı hanımlar, Hırvatistan, Gürcistan, Özbekistan'dan gelen, dişsiz, yaşlı hanımlar, Olga Volga ile ağır bir uyum içinde sallanan, koyu renkli cübbeleri içindeki dullar, kafalarındaki ev son derece çıplak, kalçalarını gıcırdatarak, löp löp olmuş beyaz bedenini kocaman soyulmuş bir patates gibi döndürerek, adalet falan yoktu, kadınlar ağıt yaktı, kocalarınız öldü, çocuklarınız sizleri terk etti, babalarınız katledildi, adalet madelet değil, yalnızca intikam vardı.[88]

Max'in kızı Keşmire, babasını Şalimar öldürdükten sonra, "adalet kuvvetleri neredeydi, adalet birliği neredeydi, babasının katilini adaletin önüne getirmek üzere gökyüzünden neden süper kahramanlar inmiyordu?" diye merak içinde kalır.[89] Şalimar'ı anlamaya çabalayınca, bir kez daha şu soruları yöneltir: "Adalet neydi? Hüküm verilmeden ve ceza onanmadan önce idrak gerekli miydi?"[90]

Bir noktada, Rushdie Şalimar'ın cinayet duruşmasında, Şalimar'ın avukatı jüriye hitap ederken, böylesi bir anlayış için bir çerçeve önerir:

> Hanımlar, beyler, Himalayalar'da tam bir kurtlar sofrası söz konusu, Hindistan ordusu, Pakistan destekli fanatiklere karşı mücadele ediyor, gerçeği ortaya çıkarmaları için oraya adam gönderdik ve buraya gerçekle döndüler. Bu adamı, benim müvekkilimi tanımak istiyor musunuz? Savunma makamı köyünün Hindistan ordusu tarafından

88. *A.g.e.*, 325.
89. *A.g.e.*, 329.
90. *A.g.e.*, 339.

yok edildiğini gösterecektir... Erkek kardeşinin cesedi annesinin ayaklarının dibine fırlatılmıştır... Bir insanın aklını kaybedince, o akla başka kuvvetler girebilir ve şekil verebilir. Bu intikam ruhunu aldılar ve diledikleri yöne sevk ettiler, Hindistan'a değil, buraya, Amerika'ya, gerçek düşmanlarına, bizlere.[91]

Ne var ki, Rushdie'nin ilgi duyduğu kadarıyla, düşman sadece ABD veya başka herhangi bir belirli devlet değildir; hareketin, hem kimlik hareketliliğine hem de fiziksel seyahate yönelik polislik eylemleridir. Rushdie'nin bir bütün olarak külliyatı bu "düşmana" karşı biçimlendirilmiştir. Rushdie'nin arzusu,

nereye bir çizgi çekilmesi gerektiği konusunda başka herhangi bir kişinin düşüncesiyle tanımlanmamak olmuştur. Sınırlar, diller, coğrafya ve kültürlerin kesiştiği kavşak; şeyler ve eylemler dünyası arasındaki geçirgen sınırın ve hayal dünyasının irdelenmesi; dünyanın çok çeşitli düşünce polislerinin çektiği, dayanılmaz sınırların azaltılması; bu meseleler, yaşamımdaki koşulların bana verdiği edebî projenin kalbinde yer almıştır...[92]

Rushdie'nin kahramanları/estetik özneleri, Rushdie'nin ilgi duyduğu yaşam sorunsalını dile getirir. Bu kahramanların/estetik öznelerin yaşamlarının başlarında şiddet ve güvenlikleştirme içeren jeopolitik dünyadan kaçış çizgileri, dikeylikten yararlanır. Max, iyi zamanlarında pilotken (istihbarat ve güvenlik görevlisi mesleği tarafından yoldan çıkarılmadan önce) bu çizgilerin üstünden geçmek suretiyle bu çizgilerden kaçınır. Şalimar da (gösteri sanatçısı olduğu) daha iyi günlerinde, ip cambazı sıfatıyla rahatsız edici jeopolitik zemin planından yukarıdadır. Aslına bakılırsa, Rushdie yaşama ilişkin etik-politik yönelimini estetik pratikleriyle gerçek kılar ve bu, Foucault'nun son dönem yazılarını fazlasıyla çağrıştıran bir şekilde, etiğin estetik üzerinden ifade edilmesidir. Foucault'nun "varlık estetiğine" bağlılığı, bir kısıtlamalar ağı, öznelliği dar çerçevelere hapseden ve ötekiliğe (sadece ötekilere karşı değil aynı zamanda öz konusunda birlik dayatmaya yönelik her girişimin her zaman yakasına yapışan,

91. *A.g.e.*, 382.
92. Rushdie, "Step Across This Line".

içindeki ötekiliğe karşı) cömertliği törpüleyen denetim aygıtları karşısında yaşamı biçimlendirme özgürlüğünü elde etmekle ilgilidir.[93] Foucault'nun son dönemlerindeki cinsellik konulu felsefi-tarihsel incelemelerinin eleştiri yoluyla ayrıcalık tanıdığı, coşkun "yaşam" yaklaşımı, Rushdie'nin *Soytarı Şalimar* romanında ifadesini bulur. Rushdie'nin etnik-politik pratiği, estetik öznelerinin hareketlerinin yörüngeleri aracılığıyla dünyanın ifade edilme şekliyle aktarılır.

Son olarak, *Soytarı Şalimar* yasa-yapıcı şiddet olarak teşkil edilen ve güvenlik aygıtları tarafından icra edilen resmî adalet tarzına karşı-adalet sunar. Romanın sonucu bir hukuk sahnesiyle (Şalimar'ın duruşması) noktalansa da, sonucun şekli hukuk karşıtıdır. Roman, edebî adalet ile hukuki adalet arasında imalı karşılaştırma yapar, (daha önceki satırlarda alıntıladığım) Shoshana Felman'ın gerekli şerhi düştüğü bir karşıtlıktır bu. Felman, "Hukuki adalet karşısında edebî adalet gerçekte nedir?" sorusunu yönelttikten sonra cevap verir: "Edebiyat; hukuk dilinin aksine, kapatma eylemini değil, belirli bir hukuk davasında kapatılmaya direnen veya kapatılamayan şeyi özetleyen bir sonsuzluğun dilidir ve somut tecessümünün bir boyutudur. İşte edebiyat, kapatılmak istenen bu travmanın reddiyle adaleti sağlar."[94] Duruşma mekânını iki tür adalet üzerine gözlemlerinin içinde konumlandıran Felman, (adaletin duruşmanın teatralliğine cevap verme yollarına özellikle parmak basarak) ekler: "... kurbanın bedeni, bireysel ve kolektif travmanın nihai bellek alanıdır [dolayısıyla]... duruşmalar sadece akıllara kazınan söylemsel sahneler değil,

93. Örneğin bkz. Michel Foucault, *The Use of Pleasure* (Arzunun Kullanımı), Çev. Robert Hurley (New York: Pantheon, 1985). Foucault'nun daha sonraki yazılarındaki etik-estetik ilişkisine yönelik iyi bir inceleme ve (etik-politik) savunma için bkz. Jane Bennett, "How is it, Then, That We Still Remain Barbarians?": Foucault, Schiller, and the Aestheticization of Ethics" (O Halde Nasıl Hala Barbarız?: Foucault, Schiller ve Etiğin Estetikleştirilmesi) *Political Theory* 24: 4 (Kasım, 1996), 653-672.
94. Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas of the Twentieth Century* (Hukuki Bilinçsizlik: Yirminci Yüzyılın Duruşmaları ve Travmaları) (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002), 8.

dramatik açıdan fiziki adalet tiyatroları haline gelmiştir."[95] Bu yüzden, Şalimar'ın bireysel bedeni yargılandığı halde, aslında kolektif, tarihsel bir fiyaskonun yerini almaktadır. Duruşma salonu dramında dağıtılan adalet, Rushdie'nin edebî adaletine, güvenlik odaklı kapatmalara meydan okumasına ve Hindistan yarımadasındaki zulümlere kıyasla sönük kalmaktadır.

Rushdie'nin bölgesel sadakatler tarafından gerçekleştirilen kapatmalardan ve zulümlerden, bunların yanı sıra getirdiği daraltılmış öznellik kısıtlamalarından tiksinmesi, Deleuze ve Guattari'nin "öznel veya anlamlı kümelenmelerin zorbalığı" adını verdiği şeye yahut benzer şekilde Foucault'nun "gösterenin baskı kuran yapıları" adını verdiği şeye meydan okumak için ödünç alınabilir.[96] Böylesi bir ödünçlemeyi gerçek kılabilmek için, yalnızca bölgesel düzeyde meydana getirilmiş özne açısından değil, aynı zamanda genel anlamda kişilik açısından kafa yormamız gerekir. Bu amaç doğrultusunda, bir kez daha zulüm olasılığıyla bağlantılı koşulları yaratan birçok unsurdan biri olan insan-hayvan ayrımına başvurabiliriz. Esposito, Deleuze'ün "hayvan-oluş"[97] kavramının "karşı gücüne" atıfta bulunurken, bir panzehir önerir: "En samimi doğamız olarak hayvanlığın savunulması, yıllar boyunca bizlere hâkim olan, temel bir yasakla ipleri koparır", genel anlamda zulümleri doğuran ayrılıklar bakımından derin anlamlar taşır. Esposito önermesine şu şekilde devam eder:

> Hayvan –insanın içindeki hayvan, insan hayvanı– bütün çeşitliliğin, çoğulluğun, bizleri çevreleyen ve her zaman içimizde yaşayan şeyle bütünleşmenin ötesinde anlam taşır... hayvan-oluştaki önemli şey, daha hayvan ile ilişkisinin öncesinde bile, insanın kendi içine işlediği zincirleri ve yasakları, engelleri ve sınırları yıkan bir yaşam oluştur.[98]

95. *A.g.e.*, 9.
96. Bkz. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* (Bin Plato), Çev. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 265 ve Michel Foucault, *The Politics of Truth* (Gerçek Politikası) (New York: Semiotext(e), 2007), 54.
97. Roberto Esposito, *Third Person* (Üçüncü Kişi), Çev. Zakiya Hanafi (Cambridge, Birleşik Krallık: Polity, 2012), 149.
98. *A.g.e.*, 150.

Esposito'nun zulümleri körükleyen ayrılıklara yönelik bir karşı güç üzerine düşünce yapısı önerisi, kavramsal açıdan güçlü ve ilham vericidir. Ne var ki, teknoloji destekli askerileşmiş bakışların kimlik farkı topraklarına hükmettiği bir çağda yaşıyoruz. Bir sonraki bölümde, bu bakışların (Rey Chow'un gözlemlediği kadarıyla) dünyayı bir "hedefe"[99] nasıl dönüştürdüğünü inceliyorum.

---

99. Bkz. Rey Chow, *The Age of the World Target: Self-Referentiality in War, Theory, and Comparative Work* (Küresel Hedef Çağı: Savaş, Teori ve Karşılaştırmalı Eserlerde Özgöndergelilik) (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2006).

3
Bir Silah Ne Görür?

Philip K. Dick'in *Karanlığı Taramak* (*A Scanner Darkly*) başlıklı romanında, başkahraman Bob Arctor kendisini de bir gözetim nesnesi haline getirir çünkü ikili bir yaşam sürdürür. Bir yaşamında, Bob ismiyle, uyuşturucu müptelası bir hane halkına mensuptur; öteki yaşamında, Fred ismiyle, hane halkının uyuşturucu kültürü konusunda suçlayıcı deliller toplamak üzere görevlendirilen bir sivil polistir. Hane, içine yerleştirilen altı holo-tarayıcıdan elde edilen ve aynı parselde sokağın aşağısındaki bir güvenli eve aktarılan verilerle izlenmektedir. Ne var ki, tarayıcılar sayesinde görünen şey, kendini diğerlerinin arasında gören Bob/Fred için aşikâr değildir:

> Bir tarayıcı ne görür ki? diye sordu kendine. Demek istediğim gerçekten ne görür ki? Kafanın içindekileri görür mü? Kalbindekileri görür mü? Eskiden kullandıkları bir pasif kızılötesi tarayıcı veya bugünlerde kullandıkları, küp şeklinde bir holo-tarayıcı benim içimi -bizim içimizi- net veya bulanık görür mü? Umarım net görüyordur, diye geçti aklından çünkü bugünlerde ben bile kendi içimi göremiyorum artık. Yalnızca kasvet görüyorum. Dıştan kasvet, içten kasvet. Herkes adına umarım tarayıcılar daha iyi iş çıkarıyordur. Çünkü tarayıcılar da bulanık görüyorsa, diye geçti aklından, benim gördüğüm gibi görüyorsa, o zaman lanetlendik, bir daha lanetlendik demektir ve her zaman çok az şey bildiğimiz gibi bu kısmı da yanlış anlayacağız ve bu yüzden kendimizi mezarda bulacağız.[1]

Endüstriyel ekipmanlar, otomobiller ve çok çeşitli iletişim aygıtları gibi, gözetim teknolojisi karmaşık bir eyleyenlik biçiminin parçasıdır; "insan-makine bütünleşmeleri" olarak inşa edilir. Örneğin, otomobillik örneğine bakacak olursak, araba "*makinemsi bir komplekstir*": "Diğer endüstriler, araba parçaları ve aksesuarlarla arasındaki teknik ve sosyal karşılıklı bağlardan teşkil edilmiştir; petrol arıtımı ve dağıtımı; yol inşası ve bakımı; oteller, yol kenarlarındaki servis alanları ve moteller; araba galerileri ve tamir atölyeleri; şehir merkezi dışındaki konut projeleri; perakende ve eğlence kompleksleri; reklam ve pazarlama; şehir tasarımı ve planlama."[2] Dolayısıyla, insan-otomobil ilişkisi bir *dispozitife*, bu ilişkileri destekleyen ve normalleştiren, çeşitlilik arz eden pazarlama ve meşrulaştırma söylemleri içeren bir düşünsel alana konumlandırılan, geniş bir ticari ilişkiler ağına dayanır.

Benzer şekilde, bir silah da, savaşan bir kuvvetin öldürme operasyonlarının bir parçası olarak kullanılması bir kenara bırakılacak olursa, hepsi küresel düşmanlık yapıları ve ulusal mesleki ilerleme ve itibar yapıları ile bağlantılı, (medyanın körüklediği) daha büyük motivasyonlarla ilişkili politika, ticaret

1. Philip K. Dick, *A Scanner Darkly* (New York: Vintage, 1991), 185 [*Karanlığı Taramak*, Çev. Mehmet Ada Öztekin, İstanbul: Altıkırkbeş Basın Yayın, 2011].
2. John Urry, "Inhabiting the Car" (Araba İçinde Yaşamak), şu eser içindedir: E.R. Larreta, ed. *Collective Imagination and Beyond* (Kolektif İmgelem ve Ötesi) (Rio de Janeiro: UNESCO.ISSC.EDUCAM, 2001), 279.

ve bilgi eyleyenleri arasındaki geniş çaplı etkileşimlerden doğan, karmaşık bir tasarım ürünü ve metadır. Bununla birlikte, silahlar otomobillere göre daha çekişmeli bir dünyada hareket eder: "Dünya silahları duvardaki bir haritada dünya arabalarına fazlasıyla benzeyebilir ancak ifade ettikleri anlamlar çok farklıdır."[3] Silahların meta olarak ortaya çıkmasının yanında, dostlar ve düşmanlar arasındaki işbirlikleri ve çapraz ilişkilerin uçarılıkları, ekonomi, politika ve güvenlik projeleri arasında gerilimlere ve dolayısıyla kimin elinde silah olacağı ve kimlerin silah kullanacağı konusunda engellere yol açar.

Nihayetinde de, icra noktalarında, bir silahın kullanılması, insan-silah bütünleşmesine güç verir. Elbette modernitenin en temel savaşla ilişkili "makinemsi kompleksi" (yahut Deleuze ve Guattari'nin ifadesiyle "makinemsi bütünleşme")[4] elinde silah tutan bir askerdir; silah piyasasının yanında çok çeşitli eyleyenliğe olanak tanıyan bir bütünleşmedir bu. ABD ordusu soğuk savaş boyunca birtakım modeller denemiştir ancak Rusların icat ettiği (ve o noktadan sonra geniş coğrafyalara dağıtılan) meşhur Kalaşnikof kadar güvenilir bir silah edinme girişiminde en nihayetinde çuvallamıştır: "Dünyanın bir numaralı ateşli silahıdır"[5] ve Quentin Tarantino'nun *Jackie Brown* (1997) filmindeki Ordell Robbie (Samuel Jackson) karakterine göre "odadaki her piç kurusunu kesinlikle ve tamamen öldürmek istediğinde elindeki en iyisidir".[6] Ne var ki, savaşlardaki çatışmalarda hedefler bir odadan çok daha geniş bir alana yayılır ve savaş suçlarına mâni olan angajman kuralları öldürülecek kişiler (çarpışanlar ve çarpışmayanlar) arasında çetin ayrımlar şart koştuğu için, uzaktan görme meselesi yaşamsal önem kazanır. Dolayısıyla, ABD silahlı kuvvetlerinin Kalaşnikof'un (genelde ağır kusurlu) rakiplerini seçtiği karmaşık ve politik açıdan rahatsız edici

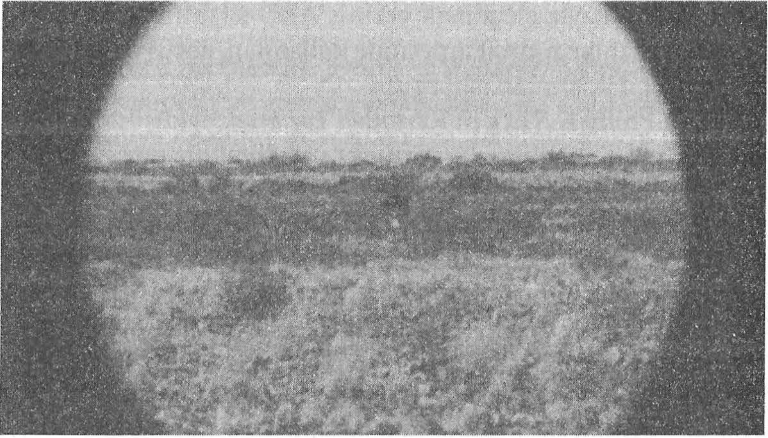
3. Alıntı şu eserdendir: Ann Markusen, "The Rise of World Weapons" (Dünya Silahlarının Yükselişi), *Foreign Policy* 114 (Bahar, 1999), 40.
4. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* (Bin Plato), Çev. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 4.
5. C.J. Chivers, *The Gun* (Silah) (New York: Simon and Schuster, 2010), 7.
6. Filmdeki bu yorumu bana hatırlattığı için Chivers'a (*a.g.e.*) teşekkürler.

süreci ayrıntısıyla ele almak yerine, ABD silahlı kuvvetlerinin edindiği silahların ateşlenmesinde kullanılan, görüş destekleyici aygıtlara odaklanmak istiyorum.

Tıpkı Philip K. Dick'in *Karanlığı Taramak* öyküsündeki gibi, görüş ("net veya bulanık" görmek) yaşamsal bir mesele haline gelir, çarpışma alanındaki muharebe angajmanlarında askerler uygun hedefler arasında ayrım yapabilmek için silahlarına ayrıca takılan veya silahlarıyla bütünleşik optik ekipmanlara bel bağlar. Bu doğrultuda, Evan Wright'ın II. Körfez Savaşı sırasında Amerikan deniz piyadelerinin bir harekâtına ilişkin etnografyasında yayımlanan bir bölümde, arazi aracı komutanı Çavuş "Brad Colbert'in" silahının dürbünündeki gece görüş olanaklarına atıfta bulunur; dürbünün sunduğu olanakların, aracındaki görüş ekipmanlarıyla birlikte bile yetersiz olduğu ortaya çıkar çünkü "sıkışıp kalan arazi aracında" araç sürücüsünün termal görüntüleme cihazında neler gördüğünü kesinleştirecek şekilde manevra yapmak çok ama çok güçtür. Üstelik Colbert'in taktığı "gece görüş dürbünleri, takan kişiye parlak yeşil bir gece görüşü sağlar ve sınırlı bir tünel görüş perspektifi sunar ama derinlik algısı yoktur" (Resim 4 ve 5).[7]



7. Evan Wright, *Generation Kill* (Öldürme Nesli) (New York: Putnam, 2004), 306,



Resim 4 ve 5: Brad'in dürbünü ve dürbünden görülenler.

En azından, son Irak Savaşı'nda, karanlıkta askerlerin görüşü, bulanık gören bir silah teknolojisiyle sağlanmıştır. Bununla birlikte, "görmede" karmaşık bir önceleme, yani tarihsel yaklaşımla oluşturulan ve halihazırda kurumsallaştırılan pratikler, eyleyenlikler ve perspektiflerin (görülen şeyin olanaklılık koşulları bunlardır) kombinasyonuyla yaratılan, ileriye yönelik bir okumadır. Bu doğrultuda, (Philip K. Dick'in öyküsüne dönecek olursak) tarayıcının gördüğü şey yalın bir bakışa kıyasla başarısızlıktır. Ürettiği imgeler yorumlara geçtiği ölçüde, ürettikleri anlamlar "bakış"ın ürünüdür. Psikoloji terimleriyle ifade etmek gerekirse, Jacques Lacan'ın herkesçe bilinen tanımlamasıyla, bakış özneyi bölücü bir şey, öznenin optik görüş alanını bölen bir görülme hissi (başka bir yerden, kimliği belirsiz bir bakış), öznenin algıların denetimini elinde bulundurma güvenini baltalar veya uyandırdığı çağrışımlar yüzünden utanç duygusuna yol açar.[8]

8. Jacques Lacan, "The Eye and the Gaze" (Göz ile Bakış Arasındaki Bölünme) şu eser içindeki altıncı bölüm: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Çev. Alan Sheridan (Londra: Penguin, 1979), 95 [*Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap*, Çev. Nilüfer Güngörmüş Erdem, İstanbul: Metis Yayınları, 2013].

Lacan, bu bakış fikrinin, insanın aynı zamanda optik görüş alanındaki bir nesne olduğu duygusunun doğmasının arkasındaki bir öykü anlatır.

> Yirmili yaşlarımın başlarındaydım... ve o zamanlar, elbette, genç bir aydın olduğum için, umutsuzca uzaklaşmak, farklı bir şeyler görmek, kendimi uygulamalı bir şeylerin ortasına atmak istiyordum... Bir gün, bir balıkçı ailesinden birkaç kişiyle, küçük bir teknedeydim... ağları çekme ânını beklerken, Petit-Jean adında bir kişi... parmağıyla dalgaların üstünde yüzen bir şeyi bana gösterdi. Küçük bir konserve tenekesiydi, sardalye tenekesi... Güneşte parıldıyordu. Petit-Jean bana seslendi, "şu tenekeyi görüyor musun? Görüyor musun? Ama o seni görmüyor."

Bu deneyimden etkilenen Lacan, bakışı "hayalet güç gibi hareket eden şeydir..." şeklinde diye ifade eder. "Şeylerle aramızdaki ilişkide, bu ilişki görüş aracılığıyla teşkil edildiği ve temsil figürleriyle düzenlendiği ölçüde, bir şey kayar, geçer ve aktarılır, bir kademeden başka bir kademeye ve her zaman bir nebze de olsa bunun içinde kaçılır; bakış dediğimiz şey işte budur."[9] Bu yüzden, uyuşturucu gözetleme teknolojisi işine paçasını kaptıran kişi, Bob/Fred, (bakan ve bakılan) bölünmüş bir özne olarak, karmaşık ve yabancılaştırıcı bir algısal pratikle haşır neşirdir. Daha genel anlamda, Lacancı bir bakış açısıyla, bakış özneleri kendilerine yabancılaştırır çünkü kendilerini başkalarının bakışının nesnesi olarak görmelerine yol açar ve bu da görüş alanını travmatik hale getirir.[10] Bu alan içinde yaşanan şey, öznenin baktığı yerle örtüşmeyen bir geri döndürülmüş bakış duygusudur.[11] Bu durumun öznede yarattığı travma, özerk bir eyleyen değil de üzerinde çok az denetimi olan bir optik görüş alanı içinde kaybolduğunun kabulüyle ortaya çıkar. Ayırıcı, geri döndürülmüş bakışın yol açtığı travmatik etki savaş sahnelerinde de işbaşındadır ve Wright'ın ABD deniz piyadelerinin Irak'taki görevlerine ilişkin etnografyasının birkaç ânında bilfiil aşikârdır.

---

9. *A.g.e.*, 73.
10. *A.g.e.*, 89.
11. *A.g.e.*, 103.

Askerî operasyonlarda göze karşın bakışın çağrışımlarını ayrıntısıyla irdelemeden önce, Philip Dick'in öyküsündeki çağrışımlarına geri dönmek ve Lacan'ın göz-bakış ayrımından değil de Michel Foucault'nun bakış yorumundan (ilk başlarda "tıbbi bakışa" yönelik incelemesinde geliştirilmiştir) türeyen bir bakış boyutu eklemek istiyorum. Foucault'ya göre, tıbbi bakış, sırf doktorun görüşü değildir. Daha ziyade, hastayı/özneyi (bakışın hedefini) yeni bir yönetişim biçimiyle bağlantılı, epistemolojik bir alana yerleştirir. Hastane (veya "muayenehane") devletin halk sağlığı konusundaki endişelerinin rölesi haline gelince, hasta yalnızca bireysel bir tedavi için değil, bir bütün olarak toplum sağlığını yönetmek için bir temel olarak kullanılacak bir bilgi kaynağı haline gelmiştir. Eğitim ve araştırma hastanelerinin icadından önce tıp, doktor ile hasta arasında bireysel bir sağaltım ilişkisiyken, tıp "ulus için bir görev" halini almıştır. Dolayısıyla, tıbbi bakış, şifacının görüşünün yerini almıştır.[12] Artık iyileştirici bir bakışın öznesi olmayan hasta, hükümet bürokrasileri, sağlık uzmanları, bilimsel söylemler, veri toplama ve hasta yönetimi aygıtları, muhasebe prosedürleri vesaireyi içeren, karmaşık bir sağlık *dispozitifinin* nesnesi haline gelmiştir.

Foucault'nun bakış yorumunu *Karanlığı Taramak* senaryosuna uyarlayacak olursak, bakışı ruhsal sözlükçeden, örgütsel sözlükçeye çevirmemiz gerekir. Hem gözetimin nesnesi hem de gözetimin yönetiminde pay sahibi olan başkahraman Bob/Fred, hem tarihsel bir ürün hem de bir aygıtın parçasıdır. Polislik rolünü oynarken istasyondayken görünüşünü sürekli değiştiren, alacalı bulacalı bir takım giyen "Fred... bittabi kendi kendini ihbar etti. Etmeseydi, amiri (ve onun aracılığıyla bütün emniyet teşkilatı), ister istemez, Fred'in kim olduğundan haberdar olacaktı".[13] Bu yüzden, tarayıcının gördüğü şey, tarayıcının gözünden/lensinden uyuşturucuyla mücadele teşkilatının bakışına uzanır, tarihsel bir yörünge içeren, karmaşık bir *dispozitif* ifade eder;

12. Bkz. Michel Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, Çev. Alan Sheridan (New York: Pantheon, 1973) [*Kliniğin Doğuşu: Tıbbî Algının Arkeolojisi*, Çev. İnci Malak Uysal, İstanbul: Epos Yayınları, 2002].
13. Dick, *A Scanner Darkly*, 58.

ABD Başkanı Nixon'ın polis teşkilatları ve devamında meydana getirilen aygıtlar (ve bunların iş yapış şekillerini biçimlendiren çevresel bilgiler ve meslek kuralları) üzerinden uyuşturucuya karşı savaş ilan ettiği dönemde konan hukuk kurallarıyla başlar bu süreç ve bütün bunlar, görülenleri söze, ihlallerin ve ihlalcilerin tespitine dönüştürme olanaklılığının koşullarıdır. Ve Dick'in romanının ortaya koyduğu üzere, uyuşturucuya karşı savaşta başvurulan çağdaş polislik aygıtları, silah teknolojilerinden çok "algı lojistiğine" (Paul Virilio'nun ifadesidir; Vietnam Savaşı dönemindeki cephe bir sinema mekânı haline geldiği zaman savaş teknolojilerinde yaşanan değişimi müjdeler) bel bağlar.[14]

Benzer şekilde, ordunun savaş *dispozitifindeki* –karar alma ve uygulama eyleyenlerinden oluşan ağı ile bunları besleyen söylemler ve askerileşme teknolojileri– evrimde yaşanan şey, algı aygıtlarının, ateş gücü üreten aygıtlardan daha önemli bir rol oynamasıdır. Virilio'nun özlü ifadesiyle, "bakış nihayetinde silah atışını alt edecektir (ancak çağdaş teknolojiler göz önünde bulundurulduğunda, "bakış" da "silah atışı" da genellikle aynı aygıttan, örneğin silahlandırılmış insansız hava araçlarından, gerçekleştirilmektedir).[15] Gittikçe aşikâr olduğu üzere, hedefle ilgisiz duygular algılamayı doğuran teknoloji aracılı görüşe doğru bu kayışın önemli sonuçlardan biri, öldürme yetkisinin verilmesindeki eyleyenlikteki kayma olmuştur. Silah kullanıcıları ile silah kullanıcılarını komuta edenlerin daha büyük veya daha küçük kararlılığının yanı sıra, hedef belirleme kararlarını bizzat silahlar vermektedir. Örnek vermek gerekirse, (Vincennes isimli savaş gemisinin üstündeki füze ateşleme sistemi 1988 yılında Basra Körfezi üzerindeki bir İran yolcu uçağını vurduğu zamana atıfta bulunurken) başka çalışmada parmak bastığım üzere, füze ateşleme kararı geminin "Aegis" sistemi tarafından alınmıştı çünkü uçağa ilişkin radar konumlandırması, bir Airbus yolcu uçağını F-14 Tomcat savaş jetinden ayırt edemeyen bir bilgisayar

14. Bkz. Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception* (Savaş ve Sinema: Algı Lojistiği), Çev. Patrick Camiller (New York: Verso, 1989).
15. *A.g.e.*, 2.

programına girmişti.[16] Bu incelemenin sonuçları bakımından silahlar sayesinde iyileştirilmiş algısal ve hedefleme katılımı bizatihi savaş suçları ve zulümleri hükümlerinde eyleyeni belirleme meselesini karmaşıklaştırmaktadır. Savaş suçları/zulüm meselelerinin büyük kısmı son yıllarda hava saldırı silahları yörüngesinde dönse de, öncelikle yere gitmek ve silahların neleri gördüğü ve zırhlı araçlarla (tanklar, arazi araçları ve hafif zırhlı araçlar) askerî bakışların yöneltilmeye başlandığı noktada neleri hedeflediklerinin öyküsünü ele almak istiyorum.

İlerleyen satırlarda değineceğim üzere, silahların yarattığı algı "sarmalındaki insanın", gerek yerde, gerekse zırhlı bir araçta, aynı zamanda, Lacan'ın bakış yorumuna başvurmak suretiyle anlaşılabilecek, endişe verici bir algısal alan içinde olması önemlidir. Görüş alanının kesintiye uğradığı durumlarda, "adam" (neredeyse her zaman bir erkektir) bir bakışın nesnesi olduğuna ilişkin farkındalıktan sıklıkla etkilenir. Görüş alanının bu şekilde kesintiye uğraması, Katherine Bigelow'un *Ölümcül Tuzak* (*The Hurt Locker*, 2008) başlıklı filminde başarıyla betimlenir; filmdeki askerler, [bezgin ve huzursuz Çavuş J.T. Sanborn (Anthony Mackie) tarafından yüksek sesle dile getirildiği üzere] "Üzerimizde çok fazla göz var" hissiyatına kapıldıkları zaman şaşkına dönerler. Çavuş Sanborn'un tepkisindeki en önemli şey, Lacan'ın parmak bastığı gibi, başka birinin bakışından doğan gözetlenme hissi değildir yalnızca. Mesele görüş alanının kesintiye uğramasıdır ve bu yüzden özne (asker) emredici bir algının merkezinde olmadığı hissine kapılır. Dolayısıyla da nerede olduğu konusunda endişeye kapılır.[17] Böylesi durumlarda, asker askerileştirilmiş bir *dispozitifin* kuşkulu bir rölesi, yani (Lacan'ın sözcükleriyle ifade etmek gerekirse), ölümcül görevler

16. Michael J. Shapiro, *Violent Cartographies: Mapping Cultures of War* (Şiddet Atlasları: Savaş Kültürlerinin Haritalandırılması) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 886-888.

17. İrdelememin bu bölümünde, Henry Krips'in Lacancı bakış irdelemesinden faydalanıyorum: Henry Krips: "The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan, and Žižek" (Bakışın Politikası: Foucault, Lacan ve Žižek) *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research* 2 (2010), 91-102. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v2/cu10v2-complete_volume.pdf

ve bunlarla bağlantılı araçlar (silahlar) ile daha zayıf bağ kurar ve bu yüzden askerî aygıtın yönlendirdiği hedefi takip etmeye daha az meyilli bir kişi haline gelir. Bu konuya incelememin ilerleyen satırlarında değiniyorum.

Zırhlı Araçlardan Bulanık Görme

Evan Wright'ın öğrendiği gibi, Irak'ın ABD tarafından işgal edildiği süreçte arazi araçlarından ve hafif zırhlı araçlardan hedeflerin görülmesi aracın kısıtlı manevra kabiliyetiyle kösteklendiği halde, bir aracın içine kısılıp kalmanın beraberinde getirdiği yalıtılmışlığın doğurduğu bir bakış açısı meselesi de söz konusudur. Lübnanlı romancı Hanan al-Shaykh, başkahramanı Asmahan'ın bir tankın içine girince yaşadığı aydınlanmaya ilişkin ifadeleriyle çağrıştırdığı anlamları aktarır:

> Askerlerin tankın içindeyken önlerine çıkan arabaları ve ağaçları çalı çırpı gibi ezebileceklerini neden hissettiklerini şimdi anlıyorum çünkü her şeyden kopuyorlar, üstelik buna kendi ruhları ve bedenleri dahil, bu yüzden de onların gözünde ihtişamla ileri doğru hareket eden çelikten bir araçtan başka bir şey kalmıyor... İçinde bulunduğumuz yerde pencere yok, cılız bir ışık, bir lambadan ya da sürücü kompartımanındaki küçük pencerelerden süzülüp geliyor.[18]

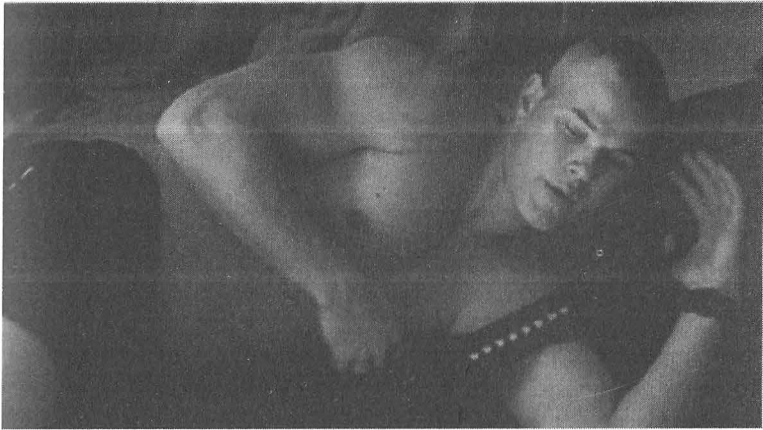
Evan Wright'ın *Generation Kill* (Öldürme Nesli) başlıklı romanında işlediği, arazi araçlarında yolculuk eden deniz piyadelerinin ve Samuel Maoz'un *Lebanon* (Lübnan, 2009) başlıklı filmindeki tank ekibinin yaşadığı deneyim, Hanan al-Shaykh'ın başkahramanının bakış açısıyla iyice örtüşmektedir. Öncelikle Wright'ın etnografyasına dönecek olursak, yazarın eklediği şeyler deniz piyadelerinin bakış açısını körükleyen düşmanlıklar ve cinsel duygular hakkındaki ayrıntılardır. *Generation Kill*'in (Öldürme Nesli) hem kitap/etnografya hem de televizyon dizisi versiyonlarında, başkahraman Çavuş Brad Colbert (televizyon dizisinde Alexander Skarsgard karakteridir) bir etik-oluşla haşır neşirdir. Colbert, serinkanlı, deneyimli bir gazi, çarpışmaya he-

18. Hanan al-Shaykh, *Beirut Blues* (Beyrut Blues), Çev. Catherine Cobham (New York: Anchor, 1995), 67.

vesli olduğu ("Onun için büyük bir kişisel meydan okumadır... Korkutucu, değil mi?... Sabırsızlanıyorum")[19] ve arazi aracındaki ileri teknoloji potansiyel hedeflerine ilişkin genelde aracılı bir görüş sunduğu halde, gördüklerinden yine de etkilenir (ya da sarsılır) ve nihayetinde angajman kurallarına üstlerinin verdiği emirler doğrultusunda teşvik edildiğinden daha fazla riayet etmeye başlar (askerlere verilen öncelikli emir, gördüklerine ilişkin herhangi bir muğlaklık söz konusu olması durumunda silah arkadaşlarını korumak adına öldürmektir). Hem etnografyanın hem de televizyon dizisinin işaret ettiği üzere, hedeflerin "görülmesi" sadece silahlar aracılığıyla değil, aynı zamanda fazlasıyla cinselleştirilmiş bir sözlükçe ile yansıtılır; erotikleştirilmiş bir erkek bakışı hem hedeflere ("düşürmek/indirmek" ifadesindeki gibi, hedefler ile cinsel başarılar arasında denklik kurmanın insanda uyandırdığı çağrışımlar) ve silahlarına yöneltilir. Örneğin, Wright'ın etnografyasındaki bir deniz piyadesi makineli silahına atıfta bulunurken, "Umarım yavruyu bu akşam kullanırım" der. "Bazen bir silahlı çatışma öncesindeki hassas an boyunca yaptığı gibi, makineli tüfeğinin üstünü okşadığını hayal edebiliyorum" diye ekler Wright.[20] Televizyon dizisi de, bahse konu bu erotik insan-silah ilişkisini, tüfeğiyle sarmaş dolaş yatan bir deniz piyadesinin görüntüsüyle (Resim 6) aktarır.

Wright, romanda "işgal kuvvetlerini" Hana al-Shaykh'ın tankın içindekilerin çevrelerine karşı duyarsızlığı konusundaki açıklamalarını çağrıştıracak şekilde, "makinemsi bir bütünleşme" olarak tanımlar: "Anıtsal bir endüstriyel girişim hissi uyandırıyor. Binaları yerle bir edecek, arabaları ve tankları ezecek, insanların bedeninde delikler açacak, kol ve bacakları kopartacak, çocukları paramparça edecektir."[21] Zırhlı araçların imha gücünü kullanırken başvurulan aracılı görüşü gözlemler. Örneğin, hafif zırhlı araçları tanımlarken şunları kaleme alır:

19. Wright, *Generation Kill*, 51.
20. *A.g.e.*, 367.
21. *A.g.e.*, 48-49.



Resim 6: Silahına sarılarak yatan deniz piyadesi.

> Her birinin kulesinde 25 mm Bushmaster seri ateşli otomatik top var... Küçük tank silahlarına benzer ve aracın içinde çömelik oturan bir mürettebat üyesi tarafından, bir tür kolla kumanda edilir... silahlar aynı zamanda ileriye bakan kızılötesi dürbünlere bağlıdır ve bu dürbünler karanlıkta 100 metre ilerideki hedefleri kolayca ayırt etmek üzere termal görüntülemeyi ve ışık yükseltimi teknolojilerini birlikte kullanır...[22]

Bununla birlikte, Irak Savaşı'nın makinemsi bütünleşmelerinin sağladığı aracılı görüşün tamamında, "endüstriyel girişimin" Wright'ın tasvir ettiği "insan" kısımları, kendi aracılı bakışlarını savaşa katar. Bu kişilerin bakışının bir yönü, (Herman Melville'den ödünçlenen sözcüklerle ifade etmek gerekirse) en iyi "Iraklılara yönelik nefretin metafiziği"[23] şeklinde tanımlanabilir. Richard Drinnon'ın Avrupalı-Amerikalıların batıya doğru ilerlerken Amerikan yerlilerini katletmelerini ussallaştırmalarını işlediği, Batı sınırındaki şiddet olaylarının

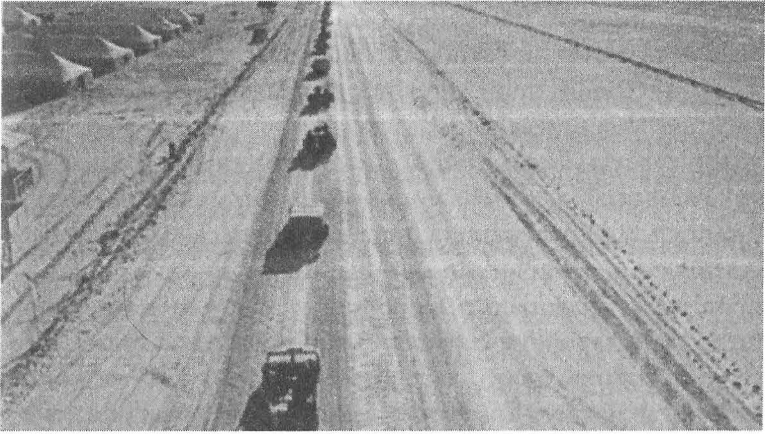
22. *A.g.e.*, 159.
23. Bkz. Herman Melville, "The Metaphysics of Indian-Hating" (Kızılderililerden Nefret Etmenin Metafiziği), *The Confidence-Man: His Masquerade* (New York: Penguin, 1991) içinde[*Sağlam Adam: Bir Maskeli Geçit*, Çev. Ayşe Deniz Temiz, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015].

tarihçesinde Melville'in analojisini çağrıştırması hatırlanacak olursa, Melville'in analojisi özellikle uygun düşer.[24] Irak Savaşı esnasında Wright'ın eşlik ettiği Amerikan deniz piyadeleri arasında Iraklılardan-nefret-etme ifadeleri bol ve yaygındır; mesela, Afrikalı Amerikalılar için kullanılan ancak Araplara uyarlanan ırkçı lakabın sık sık dillerde dolanması: "*Dune coons*" (gündüz feneri) Antonio Espera'nın kullandığı ifadedir, "Irak'a geçmeden önce Araplardan ölesiye nefret ederdim"[25] der Colbert'in silah arkadaşlarından biri, elinde cep telefonuyla bir kapıdan çıkan bir "şişko adam" çok sayıda deniz piyadesi tarafından vurularak öldürüldükten sonra, "Parça pinçik ettik... Nasiriye şehrinin merkezini yeniden donattık resmen"[26] ve belki de içlerindeki en duygusuz sözcüklerle ifade edileni de "domates adam"dır, "yoldaki bir domates kasası gibi"[27] üstünden defalarca geçilen bir Iraklının cesedi için kullanılmıştır.

Televizyon dizisi uyarlaması, Irak'ın işgalini, Drinnon'ın *Facing the West* başlıklı eserinde irdelediği Avrupalı-Amerikalıların fethiyle kıyaslamak için daha zorlayıcı bir çerçeve sunar çünkü sürekli çöl manzarası çekimleri olay örgüsünü Amerika'nın batı sınırının fethinin tekrarı olarak inşa eder. Bu durumda, topolojik yönlendirme "kuzeye bakan" bir yönlendirmedir ve dizinin başlarındaki çölde yol alan uzun hat şeklindeki zırhlı araçlar sahnesi (Resim 7), Avrupalı-Amerikalıların kıtaya yerleşme sürecinde Amerikan bozkırlarında yol alan, üstü örtülü tren vagonu hatlarını çağrıştırır.

Wright'ın *Generation Kill* eserinin, "Amerikan deniz piyadelerini muharebe deneyimlerinin harmanlandığı manzaralarda konumlandırmak suretiyle, deniz piyadelerinin kim olduğunu keşfetme projesini üstlenmesi" dizi uyarlamasında "afallatıcı

24. Bkz. Richard Drinnon, *Facing West: The Metaphysics of Indian-Hating and Empire Building* (Batıyla Yüzleşme: Kızılderililerden Nefret Etmenin ve İmparatorluk İnşa Etmenin Metafiziği) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980).
25. Wright, *Generation Kill*, 149.
26. *A.g.e.*, 146.
27. *A.g.e.*, 160.



Resim 7: Kuzeye Doğru Yol Alma.

ve içkin olarak tehditkâr etki yaratan çöl ve şehir manzaraları sunan bakış açılarından çekimlerle çarpıcı bir şekilde hayata geçirilir".[28] *Generation Kill* eserinin televizyon dizisi uyarlaması, bir "ikili ahenkleştirmeyi" hayata geçirir. Deniz piyadelerinin (ve Evan Wright karakterlerinin) yüzlerinin yakın plan çekimleriyle "karakterlerin öznel durumlarına" ışık tutarken, Irak çölleri ve kasabaları çekimleriyle deniz piyadelerinin savaş alanında hangi konumda bulunduklarını gösterir.[29] Aslına bakacak olursak, kamera hareketleri (deniz piyadeleri kuzeye doğru yol alırken yakın planlar ve kesintisiz çekimlerle dışa vurulur) deniz piyadelerinin Irak harekâtına karşı bir etik tepkiye can verir: Daniel Morgan'ın parmak bas-

28. Alıntı şu eserdendir: Geoffrey A. Wright, "The Geography of the Combat Narrative: Unearthing Identity, Narrative, and Agency in the Iraq War" (Çarpışma Anlatısının Coğrafyası: Irak Savaşı'nda Kimlik, Anlatı ve Eyleyenliği Gün Işığına Çıkarma) *Genre* 43 (Bahar/Yaz, 2010), 166.
29. Alıntılar, Daniel Morgan'ın Max Ophuls filmlerine ilişkin okumalarındandır; bkz. D. Morgan, "Max Ophuls and the Limits of Virtuosity: On the Aesthetics and Ethics of Camera Movement" (Max Ophuls ve Ustalığın Sınırları: Kamera Hareketlerinin Estetiği ve Etiği Üzerine) *Critical Inquiry* 38 (Sonbahar, 2011), 135.

tığı gibi, "Kamera hareketleri bazı yönlerden derinlemesine, belki de ayrılmaz bir şekilde, etik endişeleriyle iç içe geçmiştir; Jean-Luc Godard'ın bir keresinde ifade ettiği üzere, kesintisiz çekimler ahlak meselesidir."[30]

Dolayısıyla, *Generation Kill* televizyon dizisinde filizlenen etik bakış açısı (ya da en azından sorunsalı) imgelerle aktarılır. Bölümler boyunca, kamera hareketleri insan algısı –silahların aracılık ettiği, teknolojinin yardım ettiği bir algıdır bu– ve sinemasal bakış arasındaki zıtlık konusuna ilişkin meselelere ayna tutmakla meşguldür. *Generation Kill* dizisindeki çekimlerde, günümüz sinemasının çoğunda olduğu gibi, kamera karakterlerin algılarının boşaltmaya çalıştığı şeyi genellikle yerine koyar. Ne var ki, deniz piyadeleri arasındaki diyaloglar da bir o kadar anlamlıdır çünkü bildikleri (yahut bildiklerini sandıkları) dünyayı yorumlamada zaten alışkın oldukları kültür türleri sayesinde filtrelemek suretiyle, yabancı ve anlaşılmaz bir dünyayı sohbetleri sayesinde tanıdık hale getirirler. *Generation Kill* dizisinin irdelediği savaşta, filtreleme türü önceki savaşlarda kullanılanlardan farklılaşmıştır. Vietnam Savaşı sırasında cengellerde çarpışan deniz piyadeleri kendilerini genellikle bir Hollywood filminde hayal ederken (Michael Herr, piyadelerden birinin çok etkileyici bir şey söylediğini bildirir: "Bu film hoşuma gitmedi"),[31] Irak şehirlerine saldırılarda görev alan deniz piyadeleri kendilerini genellikle video oyunlarının sanal gerçekliğine katkıda bulunuyormuş gibi hissediyordu (örnek vermek gerekirse, bir deniz piyadesi, şiddet içeren ve şehirde geçen bir suç video oyunu olan *Grand Theft Auto*'yu çağrıştırmaktadır).[32]

30. Adı geçen eserde (s. 128) alıntılanmıştır. Ayrıca Luc Moullet'nin bu repliği şu eserinde tekrarlamasına bakınız: "Sam Fuller: In Marlow's Footsteps" (Sam Fuller: Marlow'un İzinden Gitme), şu eser içindedir: Jim Hillier, ed. *Cahiers du Cinema Vol. 1: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (Cahiers du Cinema Cilt 1: 1950'ler: Neo-Realizm, Hollywood, Yeni Dalga) (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1985), 148.
31. Bkz. Michael Herr, *Dispatches* (Sevk Edilen Askerler) (New York: Knopf, 1977).
32. Wright, *Generation Kill*, 17.

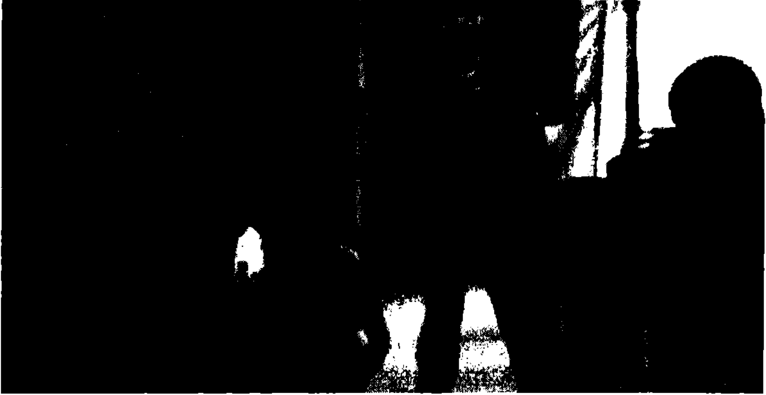
Ve ne tuhaftır ki, bu oyunların çoğu, "askerî tekno-bilimsel bir miras" devralmıştır.[33]

Sonuç itibarıyla, resmî askerî bakış sadece silahların dürbünleriyle değil, aynı zamanda haritalarla dışa vurulurken (televizyon dizisi *Generation Kill* "Wright'ın anlatısını" biri Irak'ı Ortadoğu devletlerinin bulunduğu jeopolitik bölgeye konumlandıran "büyük ölçekli" harita, diğeri de Irak içindeki işgal rotasını çizen harita olmak üzere iki harita içinde "konumlandırır"),[34] deniz piyadelerinin bireysel bakışları jeopolitik veya stratejik yollarla değil, kültürel yollarla yapılandırılır. Deniz piyadeleri kültür türlerini (popüler kültür ve diğer kültürler) tüketmeleri üzerinden Irak Savaşı deneyimlerini değerlendirirken, bu yaklaşımın Amerika'nın sosyokültürel yaşam-dünyasında bol miktarda bulunmasını görmenin aracılı yollarının çeşitliliğini etkin bir şekilde sergilemiştir. Deniz piyadelerinin Irak'ın toprak ve etnik manzarasına ilişkin algılarına kattıkları sanal video oyunu dünyalarının yanında çeşitli müzik türleri (örneğin country, batı ve hiphop), süper kahramanlar (aşırı vahşi deniz piyadelerinden birine Kaptan Amerika adı takılmıştı), dinsel kurallar (Hıristiyanlık versiyonlarından) ve Hollywood filmleri [örneğin, *Kara Şahin Düştü (Blackhawk Down)* ve *The Matrix*] bulunuyordu. Dahası, kültür türlerinin çoğu deniz piyadelerinin çarpışması için pozitif yaptırım olarak kullanıldığı halde, bazıları eleştiri amacıyla kullanılmıştır. Örneğin, Latin Amerika kökenli, yarı Kızılderili deniz piyadesi Çavuş Antonio Espera, savaşı Avrupalıların Amerika'yı fethetmesiyle özdeşleştirir, "Amerika'nın 'Beyaz efendilerinin' Kızılderili atalarının uğradığı soykırımda (parmağı olduğunu)"[35] ima ederken yeniden bir çerçeveye oturttuğu "bariz kaderci" ideolojik meşrulaştırmaya atıfta bulunur.[36] Çavuş Espera bunun yanında Disney film versiyonundaki Pocahontas

33. İfade, savaş simülasyon oyunları konulu bir inceleme ve kitaptan alınmıştır: James Ash, "Between War and Play" (Savaş ve Oyun Arasında) *Cultural Politics* 8: 3 (2012), 495.
34. G. Wright, "The Geography of the Combat Narrative", 174.
35. Wright, *Generation Kill*, 114.
36. *A.g.e.*, 295.

efsanesinin Anglo-Kızılderili karşılaşmasının iyicil versiyonunu alaya alır: "Pocahontas hikâyesi nedir? Beyazlar yeni topraklara gelir, yozlaşmış bir Kızılderili şefini kandırır, erkeklerin yüzde doksanını öldürür, kadınların hepsine tecavüz ederler. Disney ne yaptı peki? Bu hikâyeyi, halkımın uğradığı soykırımı, şarkı söyleyen bir rakun içeren bir aşk hikâyesi yaptılar."[37]

Deniz piyadelerinin savaşı algılarken başvurdukları kültür türü güdümündeki görüş şekillerine dokunaklı bir duygu durum eşlik eder; öncelikle deniz piyadelerinin eğitim süreçlerine taşıdıkları [ve çadırdaki bütünleşmenin kaotik bir dövüş sanatları turnuvasını andırdığı televizyon dizisinin ilk sahnelerinde açıkça gözler önüne serildiği üzere, deniz piyadelerinin karargâhında birbirlerine karşı kullandıkları (Resim 8)] erkekliğin maço edayla canlandırılmasını devam ettirme öngörülerinden, ardından da önceki satırlarda değinildiği üzere "düşmanı" öldürmenin cinsel zafer ile eş tutulduğu, angajmanın erotikleştirilmesi eyleminden türetilen bir hazdır bu.



Resim 8: Çadırda yaşanan bir maço çekişme.

Bununla birlikte, deniz piyadelerinin gördüklerinin çoğunun olanaklılık koşulu olan, bakışın kültürel derinliğine rağmen, bazı

37. *A.g.e.*, 251.

deniz piyadeleri, bir nebze plastisite, bakışın geri döndürülmesinden etkilenmeye ve değişmeye meyillilik sergilemiştir. Bu davranışı sergileyen piyadeler, insan-silah bütünleşmesiyle ve dolayısıyla da askerî aygıtıyla daha az özdeşleşmiştir. Özellikle de, tıpkı takımdaki diğer piyadeler gibi ölümcül karşılaşmaların eğlenceli olacağını öngörerek yola koyulan Çavuş Brad Colbert, [Iraklılar deniz piyadelerinin silahlarının aracılı bakışlarının yanında kendi daha dolaysız bakışlarını deniz piyadelerine (geri) yönelttikleri zaman] nihayetinde bir bakıma dönüşüm yaşamış bir deniz piyadesi, askerî *dispozitifin* seçtiği hedefler konusunda tutukluluk yaşayan bir piyade olmuştur. Buradaki ilgili kavram "empatik görüş" olduğu halde, böylesi bir empatiyi tamamen özne merkezli bir fenomen olarak algılamamız gerekir. Jill Bennet'ın ortaya koyduğu anlamda empatik görüş, bir heteropatik özdeşleşme biçimi, "kişinin kendi bildiğinin ötesindeki bir varoluş veya deneyim türüne" yönelik, karşılaşmanın-ilham-verdiği bir açıklıktır.[38] Lacan'ın bakışın geri döndürülmesi kavramını ilgili olay olarak görecek olursak, empatiyi teşvik eden durum, öznenin bir dağınık optik görüş alanı içindeki bir nesne olarak teşkil edildiği travmadır. Bununla birlikte, yapısal yaklaşımla meydana getirilen yorumlar genellikle bireyselleştirilmiş algının anlamını saf dışı bırakmaya hizmet eder. "Muharebe alanları" "darmadağınık" olduğu kadar, savaş yasaları çarpışmayanların uyarılması gereken anlar (örneğin içinde düşmanları barındırdığı düşünülen bir bina havaya uçurulmadan önce) belirlediği halde, söz konusu uyarının iletişim şekli genellikle kafa karıştırıcıdır. Sonuç itibarıyla, taarruz kuvvetleri sivillere yönelik saldırıları, örnek vermek gerekirse, "insanları hukuki tayinler arasında kaydırmak, 'çarpışmayanları' gönüllü 'canlı kalkana' dönüştürmek suretiyle meşrulaştırmak konusunda ayrıcalığa sahiptir."[39]

38. Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Empatik Görüş: Duygulam, Travma ve Çağdaş Sanat) (Stanford, California: Stanford University Press, 2005), 9.

39. Alıntılar Eyal Weizman'dandır (bu sorunsalı, İsrail kuvvetlerinin Filistin ha-

Yol Alırkenki Görüş

Generation Kill televizyon dizisinin tür etkisini anlamlandırabilmek için, diğer özelliklerinin yanında bir yol filmi olduğunu kabul etmemiz gerekir. Bu film türü geniş bir alttür yelpazesine –komediler, kovboy filmleri, suç konulu kara filmler, vesaire– sahip olduğu halde, en iyi uyuşan filmler belki de kötü şöhretli Charles Starkweather ve Carol Fugate'in 1958 yılında Nebraska ve Wyoming boyunca seyahat ederken işledikleri seri cinayetlerine dayanan filmlerdir: Terrence Malick'in yönettiği *Badlands* (1974), David Lynch'in yönettiği *Vahşi Duygular* (*Wild at Heart*, 1990), Quentin Tarantino'nun yazdığı ve Tony Scott'ın yönettiği *Çılgın Romantik* (*True Romance*, 1993), Dominic Sena'nın yönettiği *Kalifornia* (1993) ve Oliver Stone'un yönettiği *Katil Doğanlar* (*Natural Born Killers*, 1994) filmleridir.

Generation Kill (Öldürme Nesli) dizisini yol filmi türünde sınıflandırmak için, M.M. Bahtin'in edebiyata uyguladığı kronotop kavramına başvuruyorum. Kronotopu "edebiyatta eleştirel yaklaşımla dışa vurulan zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığını" kapsayan bir "zaman-mekân" olarak tanımlayan Bahtin, çok çeşitli tarihsel "yol kronotopları" belirler ve en nihayetinde "karşılaşmanın kronotopuna"[40] atıfta bulunur; burada "insanların kaderlerini ve yaşamlarını belirleyen uzamsal ve mekânsal diziler birbirinden farklı şekillerde birbiriyle birleşir"[41] ve bunların arasında "şans karşılaşması"[42] da bulunur. Bahtin'in kronotopu bir metnin tarihi hem çerçeveleyici bir zamansal bağlam (bizim örneğimizde II. Körfez Savaşı'nda yaşanan olaylar dizisidir) hem de her gün mesafe katetme süreci (bu durumda deniz piyadelerinin Bağdat'ı ele geçirebilmesi için fethedilmesi

---

nelerine yönelik saldırılarına uygular). Bkz. *The Least of All Possible Evils* (Olası Bütün Şeytanların En Önemsizi) (New York: Verso, 2011), 122.

40. M.M. Bahtin, "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" (Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri), şu eser içindedir: Michael Holquist, ed. *The Dialogic Imagination* (Diyalojik İmgelem) (Austin: University of Texas Press, 1981), 84.

41. *A.g.e.*, 243.

42. *A.g.e.*, 244.

veya denetim altına alınması gerekir) olarak cisimlendirme şeklini irdeler.

Bahtin'in nitelemelerini *Generation Kill* dizisine uyarlayabilmek için göz önünde bulundurulması gereken bir başka tür efekti daha vardır: Karakterler birbirleriyle ilişkilerinde bir ilerleme yaşadıkça ve birlikte baş etmeleri gereken olaylarla yüzleştikçe her bölümde tekrarlanan bir "format" veya "formül" içeren, televizyon dizisi estetiğinin ayırt ediciliği.[43] Haftada bir yayınlanan bölümlerdeki çarpıcı ve ölümcül çarpışmaların yanında, televizyon dizilerine özgü bir "olaysızlık" arka planı vardır.[44] Bu doğrultuda, yol *Generation Kill* dizisinin birincil değişmecesi olduğu halde, odaktaki piyade birliği (Çavuş Brad Colbert'in arazi aracı takımı) kuzeye doğru yol aldıkça, göz önündeki anlatı özelliklerini betimleyen şey, deniz piyadelerinin çarpışma maceraları ve gündelik olaysızlıktır. Elbette, arazi olarak yol da birçok sahnede vurgulandığı gibi, çok önemli bir kahramandır dizide.

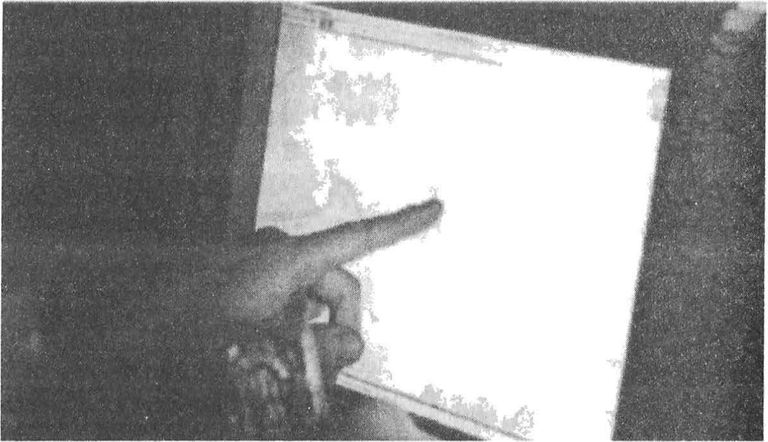
Generation Kill dizisindeki türden karşılaşmalara en yakın karşılaşmaları içeren bir yol filmi seçmek zorunda kalırsak, belki de en yakını Oliver Stone'un yönettiği *Katil Doğanlar* filmidir: Mickey (Woody Harrelson) ve Mallory (Juliet Lewis) karakterleri, "perdenin yüzeyi sahici bir öldürme hazzıyla titreştikçe"[45] bir cinayet çılgınlığına girişir. *Generation Kill* dizisi gibi, *Katil Doğanlar* da kurbanlarının sadece karikatürlerini sunarken kahramanlarına ilişkin ayrıntıları irdeler. Kurbanlar "fazlalık insanlardır, öldürülmek için vardır".[46] Dahası, hem filmde hem

43. Televizyon estetiği üzerine bu görüş şu eserde önerilmiştir: Stanley Cavell, "The Fact of Television" (Televizyon Gerçeği) *Daedalus* 111:4 (Sonbahar, 1982), 79.
44. *A.g.e.*, 89.
45. Alıntı şu eserdendir: Jonathan L. Beller, "Identity Through Death/The Nature of Capital: The Media-Environment for *Natural Born Killers*" (Ölüm Üzerinden Kimlik/Sermayenin Doğası: *Katil Doğanlar* için Medya-Ortamı) 57. *Post Identity*. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: https://quod.lib.umich.edu/p/postid/pid9999.0001.203/--identity-through-deaththe-nature-of-capital-the-media?rgn=main;view=fulltext.
46. *A.g.e.*, 59.

de televizyon dizilerinde "bu fazlalık insanlar" karşılaşmanın arz ettiği muhtemel durumlar sonucunda ortaya çıkar. Bu fazlalık kişiler, kahramanların izlediği rotada yer alan belirli manzaralarda ikamet edenlerdir. Bu bakımdan, harita imgeleri bazı insanların ölümlerine ilişkin, meşum uvertürdür (Resim 9 ve 10).



Resim 9: Mallory rotayı belirliyor.



Resim 10: *Generation Kill* dizisindeki deniz piyadelerinin rotası.

Her iki metindeki manzaralarda nelerin tehdit edici olduğuna mercek tutacak olursak, bir başka film türünü daha masaya yatırmamız gerekir: Alfred Hitchcock'un manzara ile ilgili genellikle ayırt edici bir şeylerin bulunduğu kara film türündeki dramları. Önceki satırlarda özetlendiği üzere, "Hitchcock'un kamerası genellikle görünüşte doğal bir sahneye yönelik bir incelemeyi tetikleyerek başlar sadece. En nihayetinde, çekimler ilerledikçe, o manzarada makûs bir unsur olduğu ortaya çıkar" [örneğin, *Gizli Teşkilat* (North by Northwest, 1959) filminde, ikiz kanatlı bir zirai ilaçlama uçağı –bir görgü tanığının Roger Thornhill'e (Cary Grant) ifade ettiği üzere– ilaçlanacak mahsul olmayan bir tarlayı ilaçlarken, birden Thornhill'e saldırır]. Böylelikle, filmin kamera hareketleri ister istemez manzaradan dar alana, genel plandan yakın plana kayar ve bu kamera hareketi izleyiciyi sürekli olaya hazırlar."[47]

Generation Kill dizisinde, tehdit-olarak-manzara, izleyiciler manzarayı deniz piyadelerinin gözüyle gördüğü anlarda vurgulanır (o anlarda neredeyse tamamen deniz piyadelerinin göz hizasındaki bakış açısından görürüz). *Katil Doğanlar* filminde olduğu gibi, dramatik olay örgüsü çözüldükçe, izleyici yine kahramanları tehditkâr olarak görür. Bu filmde her karşılaşmanın masum bir kurbanı bir başka cesede daha dönüştürüp dönüştürmeyeceği konusunda bir gerilim hâkim olduğu gibi, deniz piyadelerinin çarpışan kişileri çarpışmayanlardan (bazı durumlarda) kolayca ayırt edemeyeceği ve (diğer durumlarda da) böylesi bir ayrım yapmaya teşvik edilmedikleri aşikâr oldukça aynı gerilim *Generation Kill* dizisinde de tırmanır. Asgari düzeyde, deniz piyadelerinin karşılaşmalarının çoğu askerileşmiş, silah aracılı bir bakış içerir. Dizinin en alışıldık sahnesi, Çavuş Colbert'i zırhlı arazi taşıtının penceresinde, Irak'ı tüfeğinin dürbünüyle görmeye hazır halde gösterir (Resim 11).

47. Buradaki gözlem Pascal Bonitzer'a aittir, "Hitchcockian Suspense" (Hitchcock Tarzı Geciktirim), şu eser içindedir: Slavoj Žižek, ed. *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But were Afraid to Ask Hitchcock)*, (New York: Verso, 1992), 23 [*Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstediğiniz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey*, Çev. Burcu Erdoğan, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012].



Resim 11: Zırhlı arazi taşıtı içindeki Çavuş Colbert.

Çavuş Colbert'in bu sahnesi (dizi bölümleri boyunca sık sık tekrarlanır), dizinin önceki satırlarda değinilen "ikili ahenkleştirmesi –kahramanların öznel durumları (yakın plan çekilen yüzler) ve savaş alanı (kesintisiz ve teleskopik planlar)– devam ettiği süre boyunca birçok yakın plan çekilen yüzden biridir. Dizinin başlarında, deniz piyadeleri henüz karargâhtayken, henüz yola çıkmamışken, yakın plan çekilen yüzler çok genç, zayıf ve endişeli görünen tipler ile önlerindeki görevden farklı şekilde güdülenen ve kafaları karışan, deneyimli muharipler/subaylar arasında gidip gelir; Wright'ın söz konusu göreve "kifayetsiz, gereksiz şeyi yapmak üzere gönülsüzleri yönlendiren"[48] mührü vuran kitabındaki bir satır üzerine yapılan bir imgesel yorum gibi görünmektedir bu. Öykünün kitap/etnografya versiyonu, farklı seslerin merkezkaç etkilerini belgelemek suretiyle (tek bir sözlü ideolojik merkez"[49] olmadığını gösterir bu) göreve ilişkin farklı bakış açılarını dile getirdiği halde, televizyon dizisi uyarla-

48. Wright, *Generation Kill*, 33.
49. Bkz. M.M. Bahtin, "*Discourse in the Novel*" (Romanda Söylem) Çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981). 259-422.

ması deniz piyadelerinin gerek tesadüfi gerekse kasti zulümlere farklı şekillerde tepki vermesini kayda geçiren yakın planlarla bu çoklu bakış açısını yeniden yaratır.

Evan Wright karakterinin (Lee Tergesen) yüzünün sıkça çekilen yakın planları, izleyicilerin farklı bölümlerdeki çeşitli anlara, özellikle de zulümlerin işlendiği anlara ilişkin yorumuna yön vermeye yardımcı olur. O anlarda, Wright karakteri, Gilles Deleuze'ün "hizmetçi", "bir sabit veya referans noktası" adını verdiği şey olarak işlev görür. Francis Bacon'ın daha anlatı odaklı resimlerinde Deleuze tarafından gözlemlenen "figür" olarak hizmetçi, bir "izleyici" şeklinde yorumlanabilir ancak sıradan anlamda değil. Deleuze'ün hizmetçi kavramı, sahnenin gerçekliğini belirlemek için bir zemin sunar; Deleuze'ün ifadesiyle "Figür'ün kendisini yalıtan yer ile arasındaki ilişki" ya da "yaşanan olay".[50] Peki, yaşanan olay nedir? Kameranın Wright'ın yüzüne odaklandığı anların çoğu, zulümler içerir ve Wright bunlar karşısında tedirgin ve sıkıntılı görünür (örneğin, Resim 12).



Resim 12: Yaşananlara tepki veren Wright (sağda).

50. Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, Çev. Daniel Smith (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), 59 [*Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı*, Çev. Can Batukan, Ece Erbay, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2009].

Sivilleri çarpışanlardan ayırt etme sorunu, Wright'ın kitabında farklı rütbelerdeki deniz piyadeleri arasındaki karmaşık müzakereler şeklinde ele alınır; görünen o ki rütbe yükseldikçe, ayrım gözetmeksizin öldürmek konusundaki endişe de azalır. Televizyon dizisi bu sorun konusunda daha gergin sohbetlerden bazılarını barındırdığı halde, çatışmanın büyük kısmı imgelerle (özellikle de yakın plan yüz çekimleriyle) aktarılır. Örnek vermek gerekirse, keskin nişancı bir deniz piyadesi olan Erbaş Harold Trombley (Billy Lush) öldürdükleriyle övünür ve öldürülen bir kişinin angajman kuralları çerçevesinde meşru bir hedef olup olmadığı konusunda endişe duymaz. Yanlışlıkla bir küçük oğlanı öldürdüğü kendisine bildirildiğinde, Trombley'nin yüzünde bu vurdumduymazlık belirir.

Generation Kill dizisindeki deniz piyadeleri için en tehditkâr anlar, deniz piyadeleri şehirler arasında hareket ettikçe sunulurken, işledikleri en vahim zulümler, deniz piyadelerinin bu zulümlerden kaçınmalarından kaynaklanmaktadır. Sonuç itibarıyla, Colbert (17. Bölümde) tanklar ve hafif zırhlı araçlar harekâtın bu bölümünde kullanılabilecekken, şehirlerden neden korunmasız arazi araçlarıyla geçmek zorunda olduklarını merak eder. Rotalarının üzerindeki bir şehrin deniz piyadelerinin uzaktan fırlattıkları patlayıcılar yüzünden toza dumana büründüğünü görünce rahatlayan deniz piyadeleri, yine de meşru bir hedef mi diye merak eder (Köyde herhangi bir çarpışan unsur olup olmadığından emin olamayan piyadelere, arkalarındaki komuta merkezi köyü yok etme talimatı verir). Ve yakınlardaki bir hava meydanına yaklaştıkça, "Herkesin düşman ilan edildiği emrinin verildiğini" öğrenirler. Bununla birlikte, devriyedeki en coşkun katil olan Kaptan Amerika "Ateş, ateş" diye bağırırken, Çavuş Colbert, itidal çağrısında bulunur: "Ateş etmiyoruz; kulübelerin içinde siviller var." Ve sivilleri öldürmek konusunda Colbert'in endişelerinin gittikçe artmasının, askerî bakışın siviller tarafından geri yansıtılmasının bir fonksiyonu olarak sunulması büyük önem arz eder; örneğin, oğlu ölümcül derecede yaralanan bu kadın (Resim 13).



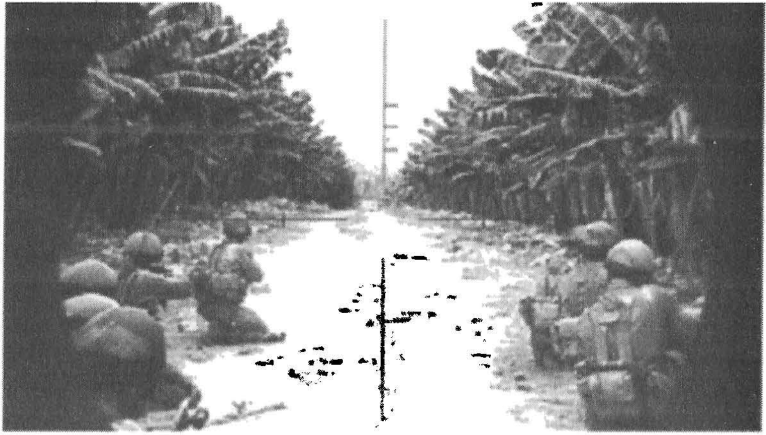
Resim 13: Bakışın geri yansıtılması.

Maoz'un *Lebanon* Filmi

Önceki satırlarda değindiğim üzere, al-Shaykh'ın kahramanının tanka girince gözlemlediği şey, İsrailli yönetmen Samuel Maoz'un *Lebanon* (Lübnan, 2009) başlıklı filminde de çarpıcı bir şekilde canlandırılır. Filmde I. Lübnan Savaşı (1982) sırasında görev alan bir tank mürettebatı boy gösterir. Filmin neredeyse tamamı, ya tankın içindeki sahnelerden (Resim 14) ya da tanktan görülebilenlerin (Resim 15) sahnelerinden oluşur.



Resim 14: Tankın içi.



Resim 15: Tanktan görüş.

Bununla birlikte, bir tank-hedefiyle karşılaşmanın nasıl gerçekleştiğini anlamak için, muharebe alanındaki emir komuta yapılarının arkasındaki durumları –örneğin edinme süreci– ele almamız gerekir. Dolayısıyla, Andrew Niccol'ün *Savaş Tanrısı* (*Lord of War*) filmindeki imgeyi tekrar hatırlara getirmek istiyorum; bu imge, kitabın 1. Bölümünde dikkat çektiğim üzere, anlamlı bir tarihsel ânı yakalar. Silah tüccarı Yuri Orlov (Nicholas Cage) (kötü şöhretli ve şu anda hapiste olan Rus silah tüccarı Viktor Bout'yu canlandırır), soğuk savaşın sona ermesinden istifade eder. Doğu-Batı arasındaki ideoloji ayrımı (dolayısıyla yıkılan Lenin heykeli de) artık geride kalmıştır ve Orlov'un ederini hesapladığı, sıraya dizilmiş, artık işe yaramaz tanklar, teslimatın yapılması için aşılması gereken yasadışılıklar karşısında teslimatın başarıyla tamamlanabilmesi şartıyla, bundan böyle en yüksek fiyatı veren adına vahşet ve dehşet saçacak metalardır (Resim 16, bir kez daha Orlov'un resmi).

Tankların aynı meyilde bir yöne bakması, tüccar adına artık belirli bir düşmanlığı temsil etmedikleri anlamı taşır, oysa tanklar ilk tecessümlerinde, Sovyetler Birliği'nin 1956'da Macaristan'da ve 1968'de Çekoslovakya'da baskı ve zulüm nöbetleriyle hayata



Resim 16: Viktor Orlov.

geçirilen Varşova Paktı bünyesindeki egemenliğinin araçlarıydı. Ne tuhaftır ki, Çekoslovakya örneğinde, 1991'e kadar Çekoslovakya'da kalan Sovyet tanklarının çoğu Slovakya'da imal edilmiştir ve "on binlerce insanın yaşamını" idame ettirmesine olanak tanıyan bir sınai kalkınmaya katkıda bulunmayı amaçlamıştır; "Kırklı yılların sonlarından itibaren, Stalin Slovakya'yı sürekli büyüyen savaş makinesinin tedarikine ve ekipmanına adanmış bir lojistik bölgesi haline getirmiştir."[51]

Ne var ki, ordular için tankı arzu edilen bir meta kılan şey, orduların stratejik kabiliyetleriyle ilgilidir. Sonuç itibarıyla tankın evrimi, Virilio'nun tanımladığı lojistik yöntemlerdeki değişikliklerle örtüşür. Stratejik bir varlık olarak, tank ilk başlarda "hareketlilik, koruma ve ateş gücü" sunmuş, harbin sanayileşmesi döneminde öncelikli bir arazi bileşeni olarak işlev görmüştür. Artık istihbarat ve bilgiyle verilen savaşlar ve bu doğrultuda "savaş alanının dijitalleşmesiyle"[52] birlikte, tıpkı hava taşıtları ve füzeler gibi, tank da hedeflerine yabancılaşmaya katkıda bulunur. Çağdaş tank için savaş alanı bir sinema mekânıdır ve "savaşçıla-

51. Patrick Wright, *Tank* (Tank) (Londra: Viking, 2000), 386.
52. *A.g.e.*, 418.

rı" bu mekân içinde düşmanlarını bir simülasyon eğitiminden geçtikleri zaman deneyimledikleriyle aynı şekilde deneyimlerler ve bu simülasyon eğitimindeki hedefleri bilgisayar ekranında görülen, tamamen kişiliksizleştirilmiş ve soyutlaştırılmış sanal düşmanlardı. Artık sırf bir silahlı "ağır metal nesne"[53] olmaktan çıkan tankın seyyar ateş gücü, içindeki bilgisayar sistemleriyle yönetilmektedir. Dolayısıyla, dolaysız bakış yerine –tank mürettebatı periskopla baktığında sunulan daraltılmış bakışta bile (*Lebanon* filminden karelerde gösterilmektedir)– tank mürettebatının bilgi ve görüş sağlayan protezleri vardır ve tankın ateş gücünü kullanmakla sonuçlanan karar almanın büyük kısmı sadece tankın içindeki emir komuta zinciri içindeki müzakerelerle değil, aynı zamanda tankın bilgisayarındaki geçmiş arşivine yerleştirilen yorumlayıcı eyleyenliğin yanında ilave algılama ve bilgi teknolojilerini kullanan, uzaktaki gözlemcilerle birlikte alınır. Çağdaş tanktaki böylesi "insan-makine" bütünleşmelerinin savaş suçları ve zulümler bakımından anlamı, çarpışmayanların öldürülmesinden sorumluluk bakımından bir muğlaklıktır.

Günümüzdeki dijitalleşmiş savaş ortamında (silahların hedef belirleme kararları alma konusunda daha fazla özerklik kazandığı Afganistan ve Irak'taki 11 Eylül sonrası savaşlara damgasını vurmuştur), Pentagon'un çarpışmayanları öldürmekten sakınmak için yarattığı "ortak hedef listesi"nin etkin herhangi bir dengi yoktur; P.W. Singer'ın "'etik' ölüm makinesi"[54] adını verdiği şeyi yaratmak üzere halihazırda herhangi bir savaş suçlarından sakınma protokolü yoktur. Bu boşluğu doldurmanın yollarını arayan Singer, özerk robotik silahlara dahil edilen angajman kuralları için bir dahilî yazılım "kontrol listesi" hayal eder ve bu kontrol listesinin robotları ahlakileştirebileceğini ileri sürer:

Hedef Sovyet yapımı bir T-80 tankı mı? Belirlenen hedef doğrulandı. Hedef onaylanmış, ateşin serbest olduğu bir bölge

---

53. *A.g.e.*, 431.
54. Alıntılar şu eserdendir: P.W. Singer, *Wired for War* (New York: Penguin, 2009), (elektronik nüsha) konum 7528-7540 [*Robotik Savaş: 21. Yüzyıldaki Robotik Devrim*, Çev. Murat Erdemir ve Tüba Erem Erdemir, Ankara: Buzdağı Yayınevi, 2015].

içinde mi yer alıyor? Konumu doğrulandı. 200 metrelik yarıçap içinde herhangi bir dost birlik var mı? Dost kuvvet belirlenmedi. 200 metrelik yarıçap içinde herhangi bir sivil var mı? Herhangi bir sivil tespit edilmedi. Silah ateşlenmesine onay verildi. Herhangi bir insan emrine gerek yok.[55]

Singer'ın "etik ölüm makinesi" fantezisindeki yanlışlık nerede peki? Immanuel Kant, iki yüzyıldan uzun bir süre önce buna bir cevap vermişti. "Adamın" yalnızca numen* alanına, özellikle de zorunlu ahlaki protokoller dizisine doğrudan erişiminin anlamları konusunda kendisine sorular soran Kant, insanın esasında cansız bir otomata (yani robota!) dönüşeceği kanısına varmıştır:

> Eylemlerin ahlaki değeri (ki yüce bilgeliğin gözünde bile sırf insanın ve hatta dünyanın değeri buna bağlıdır) hiç olmazdı. Adamın doğası bugünkü gibi kaldığı müddetçe, adamın hareketleri ve eylemleri sırf bir mekanizmaya dönüşürdü, tıpkı bir kukla gösterisindeki gibi, her şeyin uzuvları gayet iyi hareket edecek ancak figürlerde yaşam belirtisi olmayacaktır.[56]

Samuel Maoz'un *Lebanon* (Lübnan) filmi (ile Evan Wright'ın etnografyası *Generation Kill*) de buna cevaplar sunar. Maoz'un filmindeki tankın içine dönecek olursak, tank mürettebatı arasında ve tank mürettebatı ile görevi organize etmek ve hedef protokollerini iletmek için onlara arada bir katılan subay arasında çekişmeli emirler ve duyarlı müzakereler gerektiren hedef görme şekillerine tanıklık ederiz. Mürettebata verilen protokollerin, takip edildikleri zaman bile, askerlerin tanklarını (kısmen "savaşın toz dumanı" yüzünden, kısmen yetersiz eğitim yüzünden ve kısmen de süreçteki komutanlardan bazılarının hedefler arasında ayrım gözetmek için hiçbir motivasyonu olmaması yüzünden) etik bir ölüm makinesinden başka bir şey

55. *A.g.e.*, konum 7528.
* (Yunanca) numen: Nesnenin kendisi, görüngü karşıtı; Kant'ın modern felsefesinde, insanlar duyularla bağlı olduğundan nesnenin görünüşünü, olayları bilebilir, nesnenin özünü bilemezler, onu yalnız düşünebilirler (TDK). (y.h.n.)
56. Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, Çev. Werner S. Pluhar (New York: Macmillan, 1956), 152-153 [*Pratik Usun Eleştirisi*, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Say Yayınları, 1999].

kılmadığı gözler önüne serilir. Dram filmi ilerledikçe ve tank içindeki sohbetler koyulaştıkça (kamera mürettebatın yüzlerini mürettebat üyelerinin endişelerini, kendilerine ve birbirlerine güven duymamalarını vurgulayacak şekillerde yansıtır), tank mürettebatının "üstlerinin" emirlerine fazlasıyla yabancılaşmış bir proleter işgücü olduğu ortaya çıkar. Deneyimsiz liderleri Assi'nin emirleri karşısında kendi aralarında didişir ve atışırlar; arada bir tanka giren ve kavga gürültüyle görevin ayrıntılarını mürettebata aktaran görev komutanı Jamil'e karşı da az çok pasif davranırlar.

Cenevre protokolleri çerçevesinde, hedefler "etik öldürme makinesi" olarak tankın bir fonksiyonu olmalıdır. Ne var ki, uygulamada etiği meydana getiren şey, (insanları veya robotları yönlendirmek üzere) kendisinden angajman kurallarının türetildiği bir ahlaki emirler listesine dayanmamaktadır. Daha ziyade, tank içindeki ve tank mürettebatı ile tank dışındaki emir komuta yapısı arasındaki gergin müzakereler nelere ateş edildiğini tayin eder çünkü tank mürettebatı bakışlarının öngördüğü tehditkâr ortamlara tepki verir [ve aynı zamanda görme kabiliyetleri silahlar(ın)da kullanılan teknolojiler tarafından fazlasıyla zayıflatılır]. Hiçbir düzeydeki programlama, kişiler arası müzakereler ve muğlak görüş teknolojilerinin yarattığı karmaşıklıkların üstesinden gelemez. Başka çalışmamda da dile getirdiğim üzere, "geleneksel şekilde anlaşıldığı haliyle ahlaklılık, yerleşik ahlaki kurallardan emirler türetmekken, ahlaki emirler anlam ve değer müzakeresi yapmaya yönelik davetler, rakip ve oransız değer taahhütleri ve/veya olayın ne olduğuna ilişkin alternatif algılar içeren, belirli durumlardır."[57] Kant'ın görüşleri burada da yararlıdır çünkü ampirik-numen ilişkisine aracılık etmek için aşkınlığa başvurmasında dahi, hem bilgi hem de etik/ahlak konusundaki kati ontolojik kapanmadan kaçınır. Nihayetinde, *Lebanon* filmindeki tankın görevi bir etiği hayata

57. Michael J. Shapiro, "Slow Looking: The Ethics and Politics of Aesthetics" (Yavaş Bakış: Estetik Etiği ve Politikası), şu eserde yer verilen bir inceleme makalesidir: *Millennium* 37: 1 (2008).

geçirdiği kadar, bir bireyin (Shmulik) kendisinin ve mürettebatın geri kalanının gördüğü hemen hemen her şeye ateş etmesi, söz konusu bireyin emirlere direnmesi şeklinde boy gösteren bir iradi eylemin sonucudur.

Maoz'un filmindeki tankın içinde yaşanan müzakereleri anlamak için, önceki satırlarda zaten değindiğim mürettebatın karmaşık bütünleşmesine mercek tutmamız gerekir. Tank mürettebatı, kayda değer etnik ve sınıf farklılıkları arz eden bir grup olarak, 19. yüzyılın sanayileşme öncesi savaşlarındaki kahramanlarla ciddi tezat oluşturur. Önceki savaş teknolojileri, savaşın sanayileşmesinde kullanılan cihazlar veya aygıtlara direnç gösteren, farklı bir toplumsal "katman" ile "insanlı" hale getirilmişti: "Büyük Frederick döneminden beri, Birinci Cumhuriyet dönemindeki Fransa'nın teşkil ettiği geçici istisna sayılmazsa, Avrupa'nın askerî teşkilatları kayda değer bir sürekliliğe tanıklık etmiş, babalar, oğullar ve torunlar aynı birliklerden geçmiş, savaşın değişmeyen doğası konusunda aynı tutucu inanışı benimsemiştir. Daha da kötüsü, ordudaki hiyerarşik örgütlenme, orduyu astlardan doğan her türlü girişim veya yaratıcılığa karşı acımasızca ayrımcılık güden bir yaşlılar hükümeti haline getirmiştir." Bunun yanında, "tüfeğin, süngünün ve atın (özelikle de atın), her bir subayın ve beyefendinin öneminin olduğu [bir mekân olarak gördükleri] savaş alanındaki belirleyici silahlar olduğu bir çağda, geçmişin derinliklerine iyice kök salmış... bir savaş kavramını" benimsiyorlardı. Dolayısıyla, makineli tüfeğin kullanılmaya başlamasına karşı çıkmışlardı çünkü makineli tüfek "bireysel çaba ve cesaret konusundaki umutsuz inancın bizatihi karşı savını temsil ediyordu".[58]

Lebanon filminde gözler önüne serildiği üzere, sorumlulukları konusunda ateşli bir tartışmaya girişen isteksiz tank mürettebatı, İsrail toplumundaki sosyal ve etnik ayrışma hatlarının bir kısmına ayna tutar. Sosyal düzenlerinin bir küçük evreni olan tank

58. Alıntılar şu eserdendir: John Ellis, *The Social History of the Machine Gun* (Makineli Tüfeğin Sosyal Tarihi) (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975), 175.

mürettebatının sohbetleri, farklı, profesyonel olmayan meslek gruplarına mensup olduklarına işaret eder. Bunun yanında, görev komutanı Jamil, Arapça kökenli bir İsrailli ismine sahipken, tank mürettebatının diğer üyelerinin tamamının soyu Avrupa'ya dayanır. Mürettebat üyelerinin isimleri (Shmulik, Hertzel, Assi ve Yigal), bu kişilerin Polonya ve Almanya Yahudileri olduğuna işaret eder. Tank içindeki çekişmeli müzakereler, hedeflerin belirlenmesi ve nihayetinde çok sayıda sivilin öldürülmesi üzerinde çok önemli bir belirleyici etkide bulunduğu halde, acemi tank topçusu Shmulik devam eden taarruz boyunca tutum ve bakış açısı yönünden çarpıcı bir değişim yaşar. Shmulik, film boyunca hedeflerini belirlemek için yönelttiği bakışlarını kendisine geri çeviren bakışlardan etkilenen bir *özne-oluştur*. Nihayetinde, geri döndürülen bakışlar, görüş alanını kesintiye uğratır ve üstlerinin ona dayatmaya çalıştıkları askerî bakıştan onu kurtarır. Kavramsal yollarla ifade etmek gerekirse, Shmulik'in yüzünün yakın plan çekimleriyle ve savaşın Ötekiler'inin –Lübnanlı sivil kurbanlar ve tankın içinde esir alınan bir Suriyeli asker– geri döndürülen bakışlarıyla izleyiciye aktarılan dönüşümü sayesinde, film düşmancıl askerî bakış (ve bu bakışın doğurduğu görüşler) ile "empatik görüş" arasında bir kıyaslamaya gider ve buradaki empatik görüş, bakış açısını altüst eden karşılaşmalar yaşayan ve gördüklerinden etkilenen öznelerde gelişen, kurbanlarla ilgili bir etik kaygıdır (bu kıyaslamayı bu bölümün sonunda tekrar ele alıyorum).[59]

Dolayısıyla, tank mürettebatının Lübnan saldırısına eşlik eden düşmanlık söylemleri karşılaştıkları Lübnanlıların özelliklerini gerçekdışı kıldığı halde, acemi er/tank topçusu Shmulik'i sarsan, ihtilaf konusunda resmiyette tanımlanan düşmanlığa bakış açısı kökten değişen bir özneye dönüştüren şey, bir dizi yüz yüze karşılaşmadır. Filmin başlangıcında, Shmulik'e karşıdan gelen ve içinde saldırganlar bulunduğu anlaşılan bir yolcu taşıtına tank topuyla ateş etmesi emredilir. Nişan optiğinde sürücüyü yakından gören ve daha önce gerçek bir insana hiç ateş

59. Bennett, *Empathic Vision.*

etmeyen Shmulik panikler ve nihayetinde yaşanan çatışmada, kara birliklerinden biri ölümcül yara alır.

Lübnan kasabasına ilerleyiş devam ettikçe, daha önce yaşadığı tereddüt yüzünden kendini affettirmenin yollarını arayan Shmulik bir kamyonete ateş eder ancak aracın tavuk teslimatı yapan bir sivil tarafından kullanıldığı anlaşılır (kamyonetin sürücüsünün kolu kopar, ölümcül yaralar alır) ve daha sonrasında da çekingenliğinin üstesinden gelir ve bir binaya topla ateş eder; birçoğu kanlı ve kısmen parçalanmış cesetler halinde görülen sivilleri sakatlayan ve öldüren taarruz gücü zulümlerine katkıda bulunur böylelikle. Etkileyici bir şekilde, Shmulik'in korkmuş yüz ifadesine yönelik çok sayıdaki yakın planın yanında, Shmulik'in kurbanlarını nişan optiğiyle görürken, sağ kalan Lübnanlıların ayağa kalkıp tanka yaklaşıp, tankın bakışını geri döndürdükleri, doğrudan Shmulik'in nişan optiğine baktıkları üç an yaşanır (Resim 17, 18 ve 19).

Son olarak, Maoz'un filmi, birincil estetik öznesi Shmulik'in algıdan eylem boyutuna geçmesini sağlamak ve Gilles Deleuze'ün "duygulanım-imge" adını verdiği şeyi bolca kullanarak (Shmulik'in değişen yüz ifadeleriyle dışa vurulur), Shmulik'i sürekli yakın planlarla göstererek bu görüş şeklini gerçek kılmak suretiyle bir empatik görüşe can verir. Maoz'un *Lebanon* (Lübnan) eserinin Shmulik'in yaşadığı dönüşümü yönetme şekline uygun düşen film imgeleri konulu bir paragrafta, Deleuze şunları kaleme alır:

> Duygulanım [algı ile eylem arasındaki] boşluğu işgal eden, boşluğu doldurmadan ya da tamamlamadan işgal eden şeydir. Belirlenimsizliğin merkezinde, yani öznede, belirli açılardan rahatsız edici bir algı ile ikircikli bir eylem arasında baş gösterir. Özne ile nesnenin rastlaşması ya da öznenin kendisini algılama yahut kendi kendini deneyimleme, "kendi içinden" kendini hissetmesidir bu.[60]

60. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), 65 [*Sinema 1: Hareket-İmge*, Çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2014].



Resim 17: Lübnanlı çocuk.



Resim 18: Lübnanlı adam.



Resim 19: Lübnanlı kadın.

Dolayısıyla, *Generation Kill* eserindeki Çavuş Brad Colbert Iraklı, *Lebanon*'daki Shmulik de Lübnanlı sivillerin geri döndürdüğü bakışlarla yüzleşince, Shmulik de Çavuş Colbert gibi bir nebze empatik görüş dışa vurur. Ne var ki, ABD'nin yürüttüğü savaş, silahlı insansız hava araçları şeklinde kendini gösteren çok daha uzaklaştırıcı bir teknolojiye başvurdukça, karadaki askerlerin ve tank mürettebatının görüş mütekabiliyetine karşı zafiyeti (*Generation Kill* ve *Lebanon* eserlerinde gösterilmekte ve yansıtılmaktadır) gittikçe saf dışı bırakılmaktadır.

Yırtıcı İnsansız Hava Araçları

Bir gözetleme aracı olarak can bulan ve silahlı bir yırtıcıya dönüşen insansız hava araçları (İHA), iki yırtıcı kapitalistin ticari ve politik içgüdülerinin meyvesidir. İnsansız hava aracı, bir meta olarak Komünizm karşıtı havacılık meraklıları Neal ve Linden Blue'nun bir projesiydi başta; Neal ve Linden Blue, Sandinista rejimini devirme girişimlerinde "özgürlük savaşçılarına" yardım etmek üzere bir süreliğine Nikaragua'ya göç etmiştir. İnsansız hava aracını seviyorlardı çünkü Neal'ın parmak bastığı üzere (Sandinista rejiminin boru hatlarına saldırı düzenlerken) "mutlak surette inkâr edilebiliyordu... İnsansız hava araçlarını *görüş hattının* (vurgu bana aittir) arkasından kullanabiliyordunuz". Blue kardeşler 1990 yılında İsrail hava kuvvetleri için silah tasarlayan, "Leading Systems, Inc." unvanlı, iflas eşiğindeki bir insansız hava aracı şirketini satın almıştır. Sonraki adımda da General Atomics isimli şirketi kurmuşlardır (bugüne dek gökyüzüne binlerce insansız hava aracı gönderen şirkettir). İnsansız hava aracının MQ-1 isimli ilk versiyonunun Balkanlardan geri dönmemesinin ardından (hava kuvvetlerine gönderilen 68 araçtan 19 tanesi kaybolmuştur), Blue kardeşler eski iş arkadaşlarını insansız hava araçlarını (İHA) satın almaya ikna etmesi için Oğul Thomas J. Cassidy isimli eski bir deniz donanma amiralini işe almıştır.[61] O noktadan günümüze at-

61. Bkz. Michael Arria, "How the West Was Droned: The Curious Rise of General Atomics" (Batı İnsansız Hava Araçlarıyla Nasıl Donatıldı: General Atomics

layalım: Halihazırda Blue kardeşlerin vizyonu, askerî bakışın büyük kısmını teşkil etmektedir, dünyanın dört bir yanında, özellikle de Pakistan/Afganistan sınır bölgesinde ve Yemen'de (buralarda sözümona "militanları" tespit edip öldürürken, yerel halk arasında terör saçmaktadır) benimsenmiştir.

İnsansız hava araçları (İHA) sayesinde can bulan askerî bakış, oldukça büyük, risksiz bir uzaklıktan işini görür, genellikle profesyonel olmayan bir bakışla ifade edilen, askerî bakışın çağdaş uzaklığının sonucudur bu. Başka eserlerimde de dile getirdiğim üzere, "insansız hava aracı pilotu" her zaman iyi eğitimli, angajman kuralları konusunda yoğun bir hazırlıktan geçmiş, profesyonel bir asker değildir. Örneğin, Peter Singer'ın betimlemelerine göre, bir "pilot" "liseden terk, on dokuz yaşındaki bir kişiydi... ve İHA pilotu olarak işe alınmasının" nedeni video oyunlarındaki becerileriydi ve başka bir örnekte de, "bir video savaşçısının Arizona'da bir şehirdeki yemek masasında çocuklarının ödevine yardım ettiğini, hemen arkasından da Afganistan'daki hedeflere ölümcül silahlarla ateş ettiğini" Singer bildirmektedir.[62] Buradaki "savaşçı" karmaşık bir silah *dispozitifi* içinde iş görmektedir ve bu *dispozitif* elinizdeki çözümlemenin amaçları doğrultusunda silah imalatçılarını, Beyaz Saray, Pentagon ve icracı askerî hizmetlerden (eşit derecede uzak kumanda merkezinden emir verildiğinde silahlı insansız hava araçlarından füzeleri ateşleyen) uzak savaşçılara uzanan askerî eyleyenlikler içermektedir. İHA saldırılarını icra eden insan-silah bütünleşmesini farklı kılan şey, "savaşçıları" insansız hava araçları üzerinden hayata geçirilen askerî bakışa döndürülen karşı bakışlardan etkilenmesini engelleyen aracılık düzeyidir. Don Winslow, insansız hava aracı kullanan "savaşçının" aşırı

Şirketinin Merak Uyandıran Yükselişi). Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: https://motherboard.vice.com/en_us/article/z44k3w/sandroneii.

62. Alıntı şu eserdendir: Michael J. Shapiro, "The Presence of War: 'Here and Elsewhere'" (Savaşın Varoluşu: "Burada ve Başka Yerde"), şu eserdeki 8. bölümdür: *Studies in Trans-Disciplinary Method: After the Aesthetic Turn* (Disiplinler Arası Yöntem Üzerine Çalışmalar: Estetik Değişimin Ardından) (Londra: Routledge, 2012), 141.

soğukkanlılığını romanlarından birinde hayal eder: "Bir *Warmaster 3* [bir video oyunu] dehası Nevada'daki bir depoda oturmuş gazozunu kafaya dikerken, tek bir tuş darbesiyle olan bitenden habersiz bir *mücoyu* [Mücahit] duman etti."[63]

Herkesçe iyi bilindiği üzere, İHA saldırıları sonucunda sivil zayiat arttıkça, Afganistan ve Pakistan sınır bölgesinde ve Yemen'in dört bir yanında İHA kullanımına yönelik eleştirilerin dozu da artmaktadır; bu bölgelerde, direnişçi eylemleri genelde Beyaz Saray'daki "Genelkurmay Başkanı"na kadar uzanan bir karar alma zinciri tarafından, yorumlandıktan sonra, öldürülmek üzere belirlenen (yargısız infaz) militanlar planlanmış hedeflerdir. Aslına bakacak olursak, "militan" hedefleri teşkil eden isnatlar, savaşanlar/çarpışanlar ile savaşmayanlar/çarpışmayanlar arasındaki sınırı bulanıklaştırmaktadır (bu sınır tarih boyunca da her zaman "bulanık"[64] olmuştur) ve aynı zamanda savaş etiği veya töresini uygulamayı güçleştirmektedir. Söz konusu isnatlar genellikle CIA teşkilatının güvenlik odaklı antropolojisinden gelmektedir çünkü öldürme emirleri "kişilik" hedeflemesinden "imza/etiket" hedeflemesine evrilmiştir (imza/etiket saldırıları "terörist gruplarla bağlantılı militan olduğuna kanaat getirilen ancak kimlikleri hiçbir zaman bilinmeyen" kişilere karşıdır).[65]

CIA tarafından ifade edilen kültürel "bilgi" askerî *dispozitifin* parçası haline gelen, baştan çıkarılmış bir sosyal bilimle desteklenmiştir. Savaş alanlarının kültürel boyutuna (askerî söylemde) verilen isim "İnsan Bölgesi Sistemi"dir ve "sistemin"

---

63. Don Winslow, *The Kings of Cool* (Serinkanlılığın Kralları) (New York: Simon and Schuster, 2012), 7.

64. Bkz. Helen M. Kinsella, *The Image Before the Weapon: A Critical History of the Distinction between Combatant and Civilian* (Silahın Önündeki İmge: Savaşan ve Sivil Unsurlar Arasındaki Ayrıma İlişkin Eleştirel bir Tarihçe) (Ithaca, New York: Cornell University Press, 2011). Savaşan ve savaşmayan unsurlar arasında ayrım yapmaya yönelik çabaların bütün geçmişi üzerinde düşünen Kinsella şunları kaleme alır: "Silahlı çatışmalarda, savaşanlar ve siviller arasında çekilen çizgi genelde bulanıktır." 5.

65. Bkz. Spencer Ackerman, "CIA Drones Kill Large Groups Without Knowing Who They Are" (CIA İHA'ları Kim Olduklarını Bilmeksizin Büyük İnsan Kitlelerini Katlediyor) *Wired. ed.* Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.wired.com/dangerroom/2011/11/cia-drones-marked-for-death/.

temsilcileri American Anthropological Association'ın (Amerikan Antropoloji Derneği) toplantılarında bilgi ajanları devşiregelmektedir.[66] Amerikan Antropoloji Derneği tarafından sert dille eleştirildikleri halde, üniformalı antropologlar muharebe ve istihbarat operasyonlarına dahil edilmiştir.[67] Örnek vermek gerekirse, Marshall Sahlins'in dikkat çektiği üzere, "Akademi dünyasının kontrgerilla harekâtı hizmetindeki öncelikli rolü, saldırılacak (yahut öldürülecek) ve saldırılmamanın (yahut öldürülmemenin) daha iyi olduğu nüfus unsurları arasında ayrım yapmaya –kısacası, karmaşık hedefleri belirlemeye– olanak tanıyacak insani istihbaratı geliştirmektedir."[68]

Öldürenlerin ve ölümlere onay/izin verenlerin (bilgi ajanları, istihbarat ajanları ve silah operatörleri) epistemolojik, fiziksel ve algısal yönlerden uzak kaldığı bir süreç dahilinde anonim öldürmeye yönelik bu adım, bariz etik sorular uyandırmaktadır insan zihninde. Bu kadar uzaktan öldürme olanağı ortaya çıkmadan önce "[eskiden] bir askerin düşmanlarını öldürme hakkı karşılıklı risk koşuluna bağlıyken" "silahlı insansız hava araçlarını dünyanın öteki ucundan kumanda edenler" "risksiz savaşa" müdahil oluyor ve böylelikle "savaş *etiği/töresi*" adı verilen şeye "engin bir meydan okuma" arz ediyorlar.[69] Uzak bir konumdan bir insansız hava aracını uçuran, risksiz "savaşçının" görebildiklerinin muğlaklığının yanında, hedef belirleme kararının zamansal yapısındaki değişiklik bulunmaktadır. Sivil

66. Bkz. "Commentary: 'Do No Harm'" (Yorum: "Zarar Vermeyin"), şu eser içindedir: *C4ISA Journal* 4/25/2012. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.defensenews.com/article/20120425/C4ISR02/304250001/Commentary-8216-Do-No-Harm-8217-html.

67. Bkz. Joslyn O. "Anthropologists and the Human Terrain System" (Antropologlar ve İnsan Bölgesi Sistemi) *American Anthropological Association*. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://blog.aaanet.org/tag/c4isr-journal/ ve The Network of Concerned Anthropologists, *The Counter-Counterinsurgency Manual* (Kontr-Kontrgerilla Harekâtı Elkitabı) (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2009), v.

68. *A.g.e.*, vi.

69. Alıntılar şu eserdendir: Frank Sauer ve Niklas Schörnig, "Killer Drones: The 'silver bullet' of democratic warfare?" (Katil İHA'lar: Demokratik savaşın "sihirli değneği" mi?) *Security Dialogue* 43: 4 (2012), 373.

zayiata (ve kusurlu "imzalara") karşı duyarlılık konusundaki olası fasıla, kökten değişime uğramıştır. İnsansız hava araçları örneğinde, "... algılayıcı (eskiden silahsız insansız hava aracı) ile ateşleyici (eskiden insanlı bir hava aracı, bir topçu birliği, vs) arasında eşgüdüm sağlamaya artık gerek yoktur, artık bütünleşmiş iki varlıktır bunlar, insansız muharebe hava araçları algılayıcı-ateşleyici arasındaki fasılayı saatlerden dakikalara veya saniyelere indirmiştir."[70]

Hava bombardımanının –örnek vermek gerekirse, II. Dünya Savaşı'nda Japonya'daki yoğun nüfuslu bölgelerin yangın bombasıyla bombalanması– bu hava araçlarını kullanan pilotlara, yok ettiklerine ilişkin uzaktan bir görüş sunduğu ileri sürülebilecekse de, bombalamayı komuta eden subay Albay Curtis LeMay (kendisi de hava taarruzuna pilot olarak katılırken) bombaların isabetini artırmak adına alçak irtifada uçuş emri vermiştir. Japon şehirlerindeki haraba uğrayan nüfus içindeki kurbanlar ve kurtulanlar bombalamayı yöneten askerî bakışı geri döndürme olanağı elde edememişse de, pilotların çoğu hedeflerine yaptıklarının sonuçlarından derinden etkilenmiştir.

Bununla birlikte, bakış geri döndürülmüştür ve döndürülmeye devam etmektedir çünkü farklı sanat kolları geçmişte geri bakışlarını kayda geçirme olanağı bulamayanlar için bir vekil işlevi görmektedir. Birçok sinema filmi [aralarındaki en dikkat çekeni Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima Mon Amour*, 1959) başlıklı eseridir]bu türden vekiller olarak hizmet etmiştir ancak bu noktada Errol Morris'in *100 Yılın İtirafları* (*The Fog of War*) başlıklı belgeseline dikkat çekmek istiyorum: Belgesel, Eski ABD Savunma Bakanı Robert McNamara'nın meslek yaşamına mercek tutar; yoğun nüfuslu Japon şehirlerinin yangın bombalarıyla bombalanmasına (örneğin, Tokyo'da tek bir gecede yangın bombalarıyla 100 binden fazla kişinin öldürülmesine) ilişkin kararlardaki rolü sorulduğunda, McNamara "Bir anlamda bu yaklaşımı tavsiye eden bir mekanizmanın parçasıydım" yanıtı verir.

70. *A.g.e.*, 370.

McNamara'nın yorumu, savaş *dispozitifinin* örnekleyici canlanmasıdır çünkü Pasifik Okyanusu'ndaki savaşın son safhalarındaki zulümleri merceğe alır; buradaki *dispozitif* Japon sivillerin kurban edilmesini meşrulaştıran stratejik ve biyopolitik varsayımları bir araya getirir. Üstelik McNamara'nın itiraf ettiği üzere, "LeMay, savaşı kaybetmemiz halinde hepimizin savaş suçlusu olarak yargılanacağımızı söyledi" "ve sanırım haklıydı". Daha önce ileri sürdüğüm üzere, tarihsel kurbanlar Albay LeMay'in savaş uçakları saldırılarıyla dışa vurulan Amerikan askerî bakışını ne kadar geri döndürebilmişse, bunu sanat aracılığıyla gerçekleştirmiştir; örneğin, kurbanların yaşamlarının ve yakınlarının tarihin sayfalarında kendine yer edinme eşiğine yükselmesine olanak tanıyan filmler, müze sergileri ve bol miktardaki edebî eserler. Morris'in cevapları, çeşitli etkili imgeler şeklini alır, McNamara'dan ilham alan, dar bir mantıksallık türünün zulümleri "tavsiye eden mekanizmanın bir parçası" haline nasıl geldiğini gözler önüne sermektedir; mesela, Morris'in *100 Yılın İtirafları* (*The Fog of War*) eserinden alınan bu kare (Resim 20), havadan bırakılan bombaların yerine sayılar ve harfleri kullanmaktadır.



Resim 20: Havadan düşen sayılar ve harfler.

LeMay'in bombalama harekâtında görev alan ve düşük irtifadan taarruz seçeneği önlerine konan pilotlar, risksiz savaşa girmemişlerdi; uçaksavar topçularının saldırılarına açıktılar. Kıyasladığımız zaman, insansız hava aracı "pilotları" risk altında değildir. Füzelerini gönderdikleri yerden çok uzakta bulunan bu pilotlar, kurbanlarının bakışlarından, en azından derhal etkilenmeyecek konumdadır. Kurbanların çoğunun masum siviller olduğu inkâr edilemez. Faisal Shahzad, "Times Meydanı'nda bomba yüklü bir aracı havaya uçurmaya" çalıştığı suçlamasıyla yargılanırken suçunu kabullenme ifadelerinde, (kendisinin de sivilleri hedef almasının gerekçesi olarak) insansız hava araçları "çocukları görmüyor" demişti.[71] ABD'deki politika, askeriye (ve en bağımsız medya) dünyasındaki kaynakların yaptığı resmî açıklamalar, Pakistan-Afganistan sınır bölgesindeki İHA saldırılarının ne kadar isabetli olduğu ve "sivil zayiatı" asgariye çektiği konusunda ısrar etse de, birincil dereceden deliller aksine işaret etmektedir. Stanford Üniversitesi ile New York Üniversitesi'nin Pakistan'daki İHA kullanımı konusunda ortaklaşa gerçekleştirdiği araştırma, durumu şu şekilde özetlemektedir:

> Pakistan'daki İHA kullanımı konusunda ABD'deki egemen anlatı, asgari düzeyde olumsuzluk veya tali hasar ile teröristlerin "hedeflenerek öldürülmesine" olanak tanımak suretiyle ABD'yi daha güvenli hale getiren, cerrahi açıdan hassas ve etkin bir araç olduğu yönündedir.[72]

---

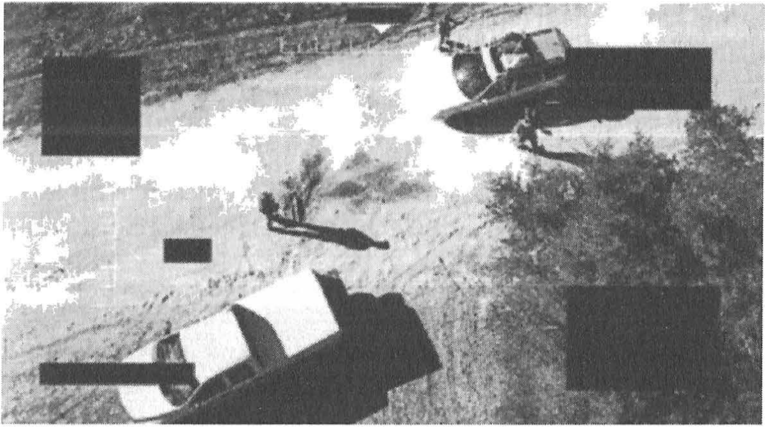
71. Alıntılar şu eserdendir. Jo Becker ve Scott Shane, "Secret 'Kill List' Proves a Test of Obama's Principles and Will" (Gizli "Ölüm Listesi" Obama'nın İlkelerinin ve İradesi İçin Bir Sınav Teşkil Ediyor) *New York Times*. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.nytimes.com/2012/05/29/world/obamas-leadership-in-war-on%20al-qaeda.html?
72. Bkz. "Living Under Drones: Death, Injury, and Trauma to Civilians From US Drone Practices in Pakistan" (İHA Gölgesinde Yaşamak: Amerika'nın Pakistan'daki İHA Uygulamalarında Sivil Ölümleri, Yaralanmaları ve Travmaları), Stanford Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nin Uluslararası İnsan Hakları ve Uyuşmazlık Çözüm Kliniği (International Human Rights and Conflict Resolution Clinic) ve New York Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nin Küresel Adalet Kliniği (Global Justice Clinic). Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://livingunderdrones.org/.

Ne var ki, söz konusu araştırmanın su yüzüne çıkardığı üzere, masum sivillere karşı korkutucu düzeyde zulüm eylemi gerçekleştirilmiştir; "Haziran 2004 ila 2012 Eylül ayının ortalarına kadar, eldeki veriler İHA saldırılarında 2.562-3.325 kişinin öldürüldüğüne, bunların da 176'sı çocuk olmak üzere 474-881'inin sivil olduğuna işaret etmektedir."[73] Günümüzde Pakistan'da bu zulümleri protesto eden, gittikçe güçlenen bir politik hareket (ve ABD'de gazetecilerin gittikçe artan eleştirileri)[74] olduğu halde, askerî bakışın silahsız insansız hava araçlarına bakışlarını geri çeviremeyen kurbanları temsil edecek zengin sanatsal vekiller bulmak için vakit henüz çok erkendir. Bununla birlikte, bazı sanatçılar İHA saldırılarının sivil-zayiattan-ari hassaslığı konusunda verilen güvencelerin yerine "empatik görüş" koymak amacıyla İHA "ölüm alanlarının" görüntülerini sunmaya başlamıştır; örneğin aşağıdaki resimde olduğu gibi (Resim 21).

Özne-Oluşların Empatik Görüşü ve Sanat

Bu noktaya kadar ele aldığım empatik görüş kavramına dönecek olursak: Bir empatik görüş dilimi, "kişinin kendi bildiğinin ötesindeki bir varoluş veya deneyim türüne açıklık" kazandıran bir karşılaşmadan filizlenen bir görme şeklidir.[75] Benim çözümlediğim metinlerdeki kahramanlardan ikisi –*Lebanon*

73. *A.g.e.*, vi.
74. Örneğin bakınız: C. Christine Fair, "Drones Over Pakistan - Menace or Best Viable Option?" (Pakistan Semalarındaki İHA'lar - Tehdit mi yoksa En Uygun Seçenek mi?), şu kaynaktadır: *Huffington Post*, çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.huffingtonpost.com/c-christine-fair/drones-over-pakistan —-m_b_666721.html. Bu yazının yazıldığı tarih itibarıyla yayınlanan bir rapor, İHA saldırılarından kaynaklanan sivil ölümlerinin arttığına ilişkin deliller sunmaktadır: Salı günü yayınlanan ayrı raporlarda, Uluslararası Af Örgütü Pakistan'da düzenlenen dokuz şüpheli İHA saldırısını ayrıntısıyla inceledi. İnsan Hakları İzleme Örgütü, Yemen'deki altı şüpheli saldırıyı inceledi. Gruplar benzer bir sonuca ulaştı: Düzinelerce sivil öldürüldü ve ABD uluslararası hukuku ihlal etmiş ve hatta sava suçları işlemiş olabilir." Bkz. "The Deaths of Innocents" (Masum Ölümleri) *New York Times*, 23 Ekim 2013. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.nytimes.com/2013/10/24/opinion/the-deaths-of-innocents.html?_r=0.
75. Bkz. Bennett, *Empathic Vision*, 9.



Resim 21: İnsansız hava aracının ölüm alanı: Omer Fast'ın *Five Thousand Feet is the Best* (En İyisi Beş Bin Fit)[76] eserindendir.

(Lübnan) filmindeki Shmulik ve *Generation Kill* (Öldürme Nesli) eserindeki Çavuş Brad Colbert– bu türden görüşü, muharebe birliklerindeki diğer kişilerden onları farklılaştıran bir şekilde açığa vururlar. İki örnekte de, karakterlerin birliklerini hedeflerine doğru yönelten bakışın zorlayıcı gücünden kendilerini çekip çıkarmaya yetecek kadar etkilenmeleri gerekmiştir. *Lebanon* örneğinde, Shmulik'in empatik görüşü, sivil kayıpları görmesiyle ve geri döndürülen bakışlarla (Shmulik kurbanları görebiliyor ancak kurbanlar onu göremiyor) tahrik edilir, bu durum da Shmulik'in ayrım gözetmeksizin ateş etmeye devam etme konusunda tank komutanının emirlerine karşı gelmesine yol açar. Shmulik üzerindeki etki, hırpalanmış bir Suriyeli esirin

76. Görüntü, Omer Fast'ın *Five Thousand Feet is the Best* (En İyisi Beş Bin Fit) filmindendir, "Drone's Eye View: A Look at How Artists are Revealing the Killing Fields" (İHA'nın Göz Görüşü: Sanatçıların Katliam Alanlarını Gün Işığına Çıkarma Yöntemlerine Bir Bakış) başlıklı makalede bulunabilir. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://rhizome.org/editorial/2012/nov/13/drones-eye-view-revealing-killing-fields/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed:+rhizome-fp+(Rhizome+%3E+Front+Page. Bu web sitesine dikkatimi çektiği için Katie Brennan'a teşekkür ediyorum.

varlığı karşısındaki tepkileriyle gözler önüne serilir; Shmulik'in silah arkadaşları, Suriyeliyi hırpaladıktan sonra kelepçeler ve Shmulik'in tankının içine getirirler. Suriyeli adamın çiş yapmasına izin vermeleri talebine, değişim yaşayan Shmulik'ten başka kimse kulak asmaz. Filmin sonunda, Shmulik'in Suriyeli adamın fermuarını açtığına, penisini çıkardığına, işemesi için bir kova tuttuğuna ve bütün bu süreçte adamla göz teması kurduğuna şahit oluruz (Resim 22).



Resim 22: Shmulik ve Suriyeli esir.

Çavuş Colbert örneğindeyse, deniz donanma kuvvetlerinin ateş gücüne maruz kalan sivil kurbanları görmek, Çavuş Colbert'i etkiler; örneğin, Çavuş Colbert'e "maymun" suratı yapan çocuk gibi Iraklı çocuklar. Çocuğun bu bakışı karşısında, adamlarına hediye dağıtmalarını emreder, "İnsani yardım paketlerini dağıtın; bebeleri doyuralım" der.[77] Daha sonraki bir sahnede, donanmacıların keskin nişancılarından biri olan Trombley'nin sivillere ateş etmesine engel olur. Çavuş Colbert'in birliğine bir köyden ateş açıldığı ve birliğindeki askerler bir

77. Wright, *Generation Kill*, 168.

palmiye ağacının arkasından çıkan kafaları gördüğü esnada, Trombley'nin "Ateş edeyim mi?" sorusuna, "Hayır, daha değil, Trombley. Onlar sivil" cevabı verir.[78] Ve daha sonra ("M-4 tüfeğinin dürbününden") "İspanyol kilisesine benzeyen, küçük bir binanın" çatısındaki bir siperin arkasından inip çıkan bir kafayı görünce, takımından iki kişiye (Person ve Trombley) engel olur: "Ateş etmeyin... Lanet olsun! Çocuk o!"[79] Etnografik eserin sonuna doğru, Wright diğer birliklerin sivil zayiat konusunda kaygı duymaması karşısında afallayan, bitkin bir Çavuş Colbert görür. "[Başka bir devriye ekibi olan] Delta'nın ağır ateş altında bıraktığı bir köyün yanından geçtik gittik... 'Burası sivil hedefti' dedi Çavuş Colbert, 'Sivilleri gördüm' ... Colbert'in sesi yorgun geliyordu. Sanırım savaş onun gözünde cazibesini kaybetti" diye kaydeder Wright.[80] Wright'ın kitabında yazdıkları, eserin dizi uyarlamasında imgelerle sunulur; Çavuş Brad Colbert'i canlandıran Alexander Skarsgard'ın yüzünün çekimleri savaş konusunda gittikçe büyüyen duygu karmaşasına ve sivil ölümleri konusundaki gittikçe artan kaygılarına ayna tutar.

Bu iki kahraman gibi, çözümlemeye konu ettiğim sanatsal metinler de empatik görüş türleri teşkil eder. Jill Bennett'ın parmak bastığı üzere "Sanat, düşün dünyasına, özellikle de politika dünyasına, kayda değer katkıda bulunur: Duygusal ve önemli operasyonların belirli birleşimlerinin nasıl *empatik görüş* adını verebileceğimiz şey için bir temel teşkil edebileceği".[81] Sanat eserleri, askerî bakışın atıldığı silahlara karşı ve Foucault'nun meşhur tabiriyle, silahların kullanılmasıyla bağlantılı zulümleri inkâr eden "gerçek silahları" adını verdiği şeye karşı gittikçe daha fazla harekete geçirildikçe, "devlet kontrolündeki medyanın ürettiği gerçekliğin biçimlendirmesini tersine çevirmek, görülebilen, söylenebilen ve düşünülebilen arasındaki ilişkileri tersine çevirmek" suretiyle bir tür estetik politikasını hayata ge-

78. *A.g.e.*, 170.
79. *A.g.e.*, 174.
80. *A.g.e.*, 373.
81. Bennett, *Empathic Vision*, 21.

çirirler.[82] 4. Bölümde, ABD Başkanı Nixon iktidarı döneminde başlayan "uyuşturucuyla savaş" konusunda bu bölümde kısaca değindiğim tehdidi ayrıntısıyla incelemek amacıyla, yine sanatsal metinlere başvuruyorum.

82. Alıntı şu eserdendir: Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (Estetik Politikası), Çev. Gabriel Rockhill (New York: Continuum, 2004), 13.

4
Sınır Adaleti

Alex Rivera'nın *Sleep Dealer* Eseri

Bu bölüme, yeniden şirketlerin egemenliğindeki bir geleceğe dönerek başlıyorum. Şirketlerin yaşam üzerinde denetim kurduğu bir gelecek öngörüsünde bulunan iki bilimkurgu metni [Gary Shtenyngart'ın *Süper Acıklı Bir Aşk Hikâyesi* (*Sad True Love Story*) başlıklı romanı ve Ridley Scott'un *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*) filmi] içeren 2. Bölümde irdelenen, yaşam üzerindeki denetim şeceresini hatırlayarak, bu bölümde Alex Rivera'nın *Sleep Dealer* (2008) başlıklı filmine yönelik bir incelemeye girişiyorum; film, şiddet kullanan ve istismarcı bir sınır denetimi *dispozitifinin* bir şirket tarafından yönetildiği bir gelecek öngörür.

Rivera'nın *Sleep Dealer* filmi bir bilimkurgudur ancak sınır ötesi ilişkilerle örülü bir gelecek, Rivera'ya göre "şu andan itibaren beş dakika içinde gerçeğe dönüşebilecek bir gelecek"[1] hayal eden, gerçekçi bir filmdir (Rivera "yeni gerçekçi bilimkurgu"[2] şeklinde nitelemektedir). ABD-Meksika sınırının tamamen kapatıldığı ve yerde bir şirketin muhafızlarıyla, havada da silahlı insansız hava araçlarıyla sürekli korunduğu bir gelecekte geçen film öngörülüdür çünkü ABD-Meksika sınırına daha geçirimsiz engeller ve daha fazla gözetleme teknolojisi inşa etme konusunda Amerikan Kongre üyelerinden sınır denetim politikası talepleri ve Cumhuriyetçi başkan adaylarından da vaatler (örnek vermek gerekirse, Michele Bachman'ın "Meksika ile ABD arasındaki 3.200 kilometrelik sınırın tamamına çift çit çekme vaadi" ve Herman Cain'in "2011 seçim kampanyasında altı metre yüksekliğinde, dikenli tellerle donatılmış, elektrikli sınır çiti" inşa edilmesi çağrısı) sürekli gündem olmuştur.[3] Bunun yanında, Obama'nın başkanlığı boyunca, bu sınır hattında daha sağlam

1. Stephen Lemons, "Alex Rivera, Director of *Sleep Dealer*, Talks Sci-Fi, Immigration, and Robot Doctors Controlled from India" (*Sleep Dealer* Yönetmeni Alex Rivera, Bilimkurgu, Göçmenlik ve Hindistan'dan Kontrol Edilen Robot Doktorlar Üzerine Konuşuyor) *Phoenix New Times*. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://blogs.phoenixnewtimes.com/bastard/2010/08/alex_rivera_director_of_sleep.php.

2. Bkz. "Interview - Alex Rivera" (Alex Rivera ile Söyleşi) *Crossed Genres*. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://crossedgenres.com/archives/024-charactersofcolor/interview-alex-rivera/. Film her ne kadar kurmaca olsa da, gösterime girdikten kısa bir süre sonra, iRobot şirketinin kurucularından biri (Rodney Brooks), Rivera'ya sanal işçileri toplamaya hazır şirketler olduğunu söylemiştir: Bu şirketlerin planı, tıp turizmiyle rekabet etmek amacıyla, burada, ABD'de ameliyat odaları inşa etmek ve bu odaları, Hindistan'daki doktorlar tarafından kontrol edilecek robotik kollarla donatmak." Bkz. Phoenixnewtimes blogu, "Alex Rivera, Director of Sleep Dealer, Talks Sci Fi" (*Sleep Dealer* Yönetmeni Alex Rivera, Bilimkurgu, Göçmenlik ve Hindistan'dan Kontrol Edilen Robot Doktorlar Üzerine Konuşuyor) Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://blogs.phoenixnewtimes.com/bastard/2010/08/alex_rivera_director_of_sleep.php.

3. Alıntılar şu makaledendir: Julia Preston, "Some Cheer Border Fence as Others Ponder the Cost" (Kimileri Maliyetine Kafa Yorarken, Kimileri de Sınırdaki Çite Seviniyor) *New York Times*. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.nytimes.com/2011/10/20/us/politics/border-fence-raises-cost-questions.html?_r=0

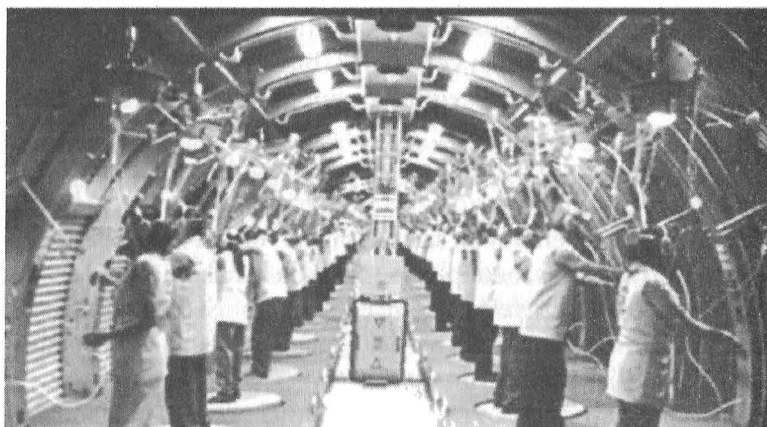
güvenlik uygulanması konusunda ABD Kongresi'nde sürekli baskı olmuştur.

Sınır güvenliğine yönelik böylesi taleplerin uygulanması halinde, halihazırda yürürlükte olan bir sınır denetim girişiminin [2006 tarihli The Secure Fence Act (Güvenli Çit Yasası)] süresini uzatacaktı; bu girişim kapsamında, sınır boyunca daha fazla ve daha yüksek bariyerler çekilmesinin yanında, yeni polislik işbirlikleri (örneğin, ICE, DEA ve CIA ajanlarının Meksika polisi ile birlikte çalışması) ile "İnsansız askerî hava araçları [dronlar]" dahil olmak üzere yeni gözetleme teknolojileri hayata geçirilmişti.[4] *Sleep Dealer* eserindeki gelecekte, sınırın tamamı sıkıca kapatılmıştır ve sözümona sınırı geçen şahısları hedef alan gözetleme cihazları ve silahlar (buna silahlı insansız hava araçları dahildir) San Diego'da bulunan bir özel şirkete aittir. Ne var ki, güvenlik altına alınmış sınır, Meksikalıların ABD'de çalışmasına mâni olmaz. Gelecekçi teknoloji sayesinde, (şehre girer girmez yol kenarında ziyaretçileri karşılayan bir tabelaya göre) "dünyanın en büyük sınır kasabası" olan Tijuana'daki işçilerin etlerinin içine, bedenleri Tijuana'da kalırken ABD'de sanal işçi [taksi şoförü, inşaat işçisi ve çocuk bakıcısı (aslına bakacak olursak hemen hemen her meslek)] olarak çalışmalarına olanak tanıyan nodlar yerleştirilmiştir.

Montaj hattını andıran sıralarda sanal işlerine bağlanan işçilerin bulunduğu (Resim 23), ileri teknoloji kullanan, Fordist görünümlü fabrikadaki bir dış ses, "ABD'ye her zaman istediğini veriyoruz: Bütün işlerin ABD'de bulunmayan işçiler tarafından yapılması" açıklamasında bulunur. ABD'nin ticari hegemonyası, Tijuana'da bir sanal Bantustan yaratmıştır ve buradaki iş ortamı, kahramanlardan biri olan ve fakir ailelerini kurtarmaya yetecek kadar para biriktirme hayalini gerçekleştirmek için Tijuana'ya gelen Memo Cruz'un (Luis Fernando Pena) ayak izlerini takip eder. Memo'nun Tijuana'daki sahnelerinden önce, Memo ve ai-

4. Bkz. Reece Jones, *Border Walls: Security and the War on Terror in the United States, India and Israel* (Sınır Duvarları: ABD, Hindistan ve İsrail'de Güvenlik ve Terörle Savaş) (New York: Zed Books, 2012), 110.

lesinin yaşadığı Santa Ana isimli küçük köyden sahnelerle başlar film; köyün suya serbest erişimi yoktur çünkü San Diegolu Del Rio Corporation unvanlı şirket arazilerin çoğunu satın almış, yakınlardaki ırmak üstüne baraj kurmuş ve biriktirdikleri su için gittikçe artan bir fiyat talep etmektedir ve su rezervuarı etrafına çekilen bir çit ve monte edilmiş silahların yanında, etrafında devriye gezen silahlı insanlarla korunmaktadır. Şirketin sınırlarının askerileştirilmesi, Cruz ailesinin "yaşam alanıyla" kıyaslandığında, Cruz'un köyünü soyut küresel sermaye akış alanına döndürmüştür.[5]



Resim 23: Sanal Fordist montaj hattı.

Amerikalı güçlü bir şirket ile bu şirketin bir girişiminin fakirleştirdiği Meksikalı aileler arasındaki karşıtlık, imgelerle gözler önüne serilir; örneğin, Del Rio Corporation şirketine ev sahipliği yapan yüksek bina ile Cruz ailesinin arazisindeki gecekondular (Resim 24 ve 25).

5. Soyut ve yaşanan alan arasındaki ayrım Henri Lefebvre'ye aittir. Bkz. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Çev. Donald Nicholson-Smith (Malden, Massachusetts: Blackwell, 1991) [*Mekânın Üretimi*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014].



Resim 24: Del Rio şirketinin merkezi.



Resim 25: Cruz ailesinin evi.

Özetlemek gerekirse Memo, Del Rio Corporation'ın iletişim ağları dahil olmak üzere, küresel iletişim ağlarına izinsiz girmek suretiyle kendi köyünün ötesinde bir dünyaya katılma hayalini yaşar. Memo ve babası, (silahlı kişilerin dikkatli gözetimi altında) su edinmek üzere Del Rio Water Company rezervuarının sınırındaki bir makineye para atmak gibi onur kırıcı bir süreç-

ten geçtikten sonra, Memo babasına "Neden hâlâ buradayız?" diye sorar. Aldığı cevap "Çünkü burada bir geleceğimiz vardı" olur. Memo köyünün kısıtlı yaşam-dünyasını terk etme hayali kurarken, babası kendisine ifade ettiği anlamları yüceltmeye devam eder. En nihayetinde, Memo'nun izinsiz erişim girişimleri babasının ölümüne yol açar. Del Rio Corporation bünyesindeki polislik aygıtları Memo'nun şirket mensuplarının konuşmalarını izlediğini ayırt edince, Memo'nun izini sürerler ve İHA pilotlarından biri olan Rudy Ramirez'e (Jacob Vargas) Cruz ailesinin evine kilitlenmesi ve silahlı İHA ile evi havaya uçurma (ve sonrasında alevler içindeki evden sürünerek çıkan babaya ateş etmesi) emrini verirler. Bu olayın ardından, yas tutan ve aklı başına gelen Memo, Tijuana'ya seyahat eder.

Del Rio Corporation'ın biyografi reklamlarından birinde kahramansı başarı öyküsü olarak sunulan Rudy Ramirez, işlediği zulmü öğrenince, hatasını telafi etmek çabasıyla Memo'yu bulmaya çalışır. Rudy, gelecek vaat eden bir yazar (ve aynı zamanda Memo'nun sanal ağ için ihtiyaç duyduğu nodları bağlamak suretiyle Memo'nun işini de ayarlayan bir "*coyotech*"* olan Luz Martinez'in (Leonor Varela) yardımıyla Memo'yu bulur. Anılarını webde satarak yaşamını kazanan Luz, Memo'ya âşık olduktan sonra, Memo'nun hikâyesini anlatmaya karar verir ve bağlantıların gittikçe sanal ve çıkarcı hale geldiği bir dünyada, Luz'un öyküsü Ramirez'i etkiler ve onu Memo ile karşı karşıya getirir ve nihayetinde ikisinin arasında üretken bir samimiyet doğurur. Cruz ailesinin evine İHA ile düzenlediği saldırıyı telafi etmek adına, Ramirez İHA'sını bir kez daha çalıştırır ancak bu sefer İHA'yı Santa Ana'daki barajı havaya uçurmak, Memo'nun hemşerilerinin kullanması için suyu serbest bırakmak için gönderir.

Luz, elektronik ortamda pazarladığı öyküsünü anlatırken, Tijuana'daki sanal fabrika gibi, webin sanal alanından faydalandığı halde, sanal işgücüne edilen, bağlantı kaynaklı zulümlere

* *Coyotech*: günümüzde Meksika-ABD sınırından insan kaçakçılığı yapan kişiler için kullanılan "coyote" sözcüğü ile teknoloji anlamına gelen "tech" sözcüğünün birleştirilmesiyle oluşturulmuştur, "teknoloji yoluyla insan kaçakçılığı yapan Meksikalı" anlamına gelir. (ç.n.)

[bir noktada Memo'nun sanal montaj hattındaki bir işçi, yere yığılır ve Memo kendisinin de güç kaybettiğini fark eder; enerjisi Tijuana'dan (sanal yolla) bina inşasına yardım ettiği San Diego'ya akmaktadır] ters düşer. Luz'un öyküsü Memo'nun enerjisini tüketmektense, onu özgürleştirir. Öykücülük, filmde bir meta olsa dahi, işgücünün sanallaştırılmasındaki adaletsizliğe kıyasla, bir adalet aracı gibi gösterilir ve bu adalet aracı, zorlayıcı kapitalizmin askerileşmiş polislik *dispozitifi* ile korunan bir sanal teknolojiyi kullanmak suretiyle karşı karşıya getirdiği kişileri üretken bir ittifak içinde birbirine bağlar. Bu türden öykücülük, resmî politikanın evrenselleştirici söylemlerine direnir; "[bir yaşam-dünyasını] ne milliyet ne de ırk ile bağlantılı, herhangi bir daha ileri kavram altında sınıflandırılamayan, bağlantılı öykü ağı [içindeki]... bir yerinden edilmiş politika nosyonu [ortaya çıkaran]... sayısız öyküler 'üreten', çok sayıda 'tutarsız' politik aktörün damgasını vurduğu bir alan olarak görmemize olanak tanır."[6] Luz örneğinde, Luz'un yerinden edilmesini, bahsi geçen "yerinden edilmiş politika nosyonuna" dahil etmemiz gerekir. Kendi memleketinden sürgün edilen Luz, alışık olmadığı bir yere ayak uydurmaya çabalar. Kimlik/farklılık politikası konusunda eleştirel bir bakış edinmek istememiz halinde, bedenleri hukuki ve özerk sınırlar arasında (bu durumda fiziksel yollardan ziyade sanal yollardan) taşıyan olaylar sayesinde açığa çıkarılan haliyle, yerinden edilme güçlü bir kavramsal kaynaktır. Yerinden edilmek, başka birçok şeyin yanında, estetik bir deneyime, insanın algılanabilir dünyasına yeniden uyum sağlamasına ve yeni bir çerçeve oluşturmasına yönelik bir davettir. Bir radikal politika bakış açısıyla, yerinden-edilmenin-yarattığı bir estetik deneyim, toplumsal kimliğin buyurucu dağılımlarını rahatsız eder. Jacques Rancière'nin yerinde ifadeleriyle,

> Estetik deneyim, bedenlerin işlevlerine ve hedeflerine uyum gösterme şeklini bozuntuya uğrattığı... ölçüde politik bir etki yaratır...

---

6. Alıntı şu eserdendir: Olivia Guaraldo, *Storyline, History and Narrative from an Arendtian Perspective* (Arendtçi Bakış Açısıyla Olay Örgüsü, Tarih ve Anlatı) (Jyvaskyla, Finlandiya: SoPhi 63, 2001), ii.

> Estetik deneyimin, bedenler, bedenlerin yaşadıkları dünya ve bedenlerin bu dünyaya uyum sağlamak üzere "donatılma" şekilleri arasındaki ilişkiyi yeni bir çerçeveye oturtan, çok sayıda bağlantıları ve bağlantısızlıkları vardır.[7]

Estetik yaklaşımların politik açıdan keskin, adaleti teslim eden etkisini hatırımda tutarken, edebiyatın (özellikle de romanın) politik derin düşüncenin bir öznesi olduğu bir geçmişe dönüyorum.

Polislik Zulümleri ve Romanın Uzamsal-Zamansallığı

Bu bölüme, (başka bir eserde de ele aldığım)[8] gerçek bir sınır öyküsü ile başlıyorum. Meksikalı müteveffa yazar Carlos Fuentes, kendisi ve Amerikalı dostları Meksika'nın Morelos bölgesindeki bir araba yolculuğunda kaybolduklarında gerçekleşen bir sohbeti aktarır. Elindeki bölge haritasının tek bir adres dizisi olduğunu varsayan Fuentes, mola verdikleri köyün adını bir köylüye sorar. Köylünün cevabı Fuentes'i şaşkına çevirir: "Duruma göre değişir, barış zamanında Santa Maria deriz. Savaş zamanındaysa Zapata deriz." Fuentes, şaşırtıcı cevaba tepki olarak, çağdaş dünyadaki zamansal mevcudiyetlerin çoğulluğu üzerine düşünür: "Yaşlı köylü" "Batı'daki çoğu insanın 17. yüzyıldan beri ısrarla göz ardı ettiği" bir bilgeliğe sahiptir: "Dünyada birden fazla zaman olduğu, Batı'nın doğrusal takvimlerinin yanı sıra, üzerinde ve altında varolan başka bir zaman olduğu bilgeliği."[9] Fuentes ardından mesleğine başvurur ve alternatif zamansallıkları aydınlatmak ve yeniden keşfetmek bakımından romanın ayrıcalıklı bir yer tuttuğunu ileri sürer. Zanaatı üzerine kafa yorarken, karşılaş-

7. Jacques Rancière, "Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art" (Estetik Ayrım, Estetik Toplum: Estetik Sanat Rejiminden Sahneler) *Art and Research* 2: 1. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html
8. Şu eserdeki en güncel kaynakçaya bakınız: Michael J. Shapiro, *Studies in Trans-Disciplinary Method: After the Aesthetic Turn* (Disiplinler Arası Yöntem Üzerine Çalışmalar: Estetik Değişimin Ardından) (Londra: Routledge, 2012), xv, 25.
9. Carlos Fuentes, "Writing in Time" (Zamanında Yazmak), *Democracy* 2 (1962), 61.

manın romancı açısından anlamını veya önemini göz önünde bulundurma adımını atar ve edebî türün çokluğa, çok sayıda mevcudiyete, dünyada var olmanın çoklu uzamsal-zamansal biçimlerine bilhassa uyum sağladığını ileri sürerken bulur kendini. "İnsanların hepsi aynı an içinde var olmaz" görüşüyle bir denemesine başlayan Ernst Block, Fuentes'in atıfta bulunduğu çokluğa on yıllarca parmak basmıştır.[10] Block çoklu zamansallıkların birlikte var olmasının anlamlarını diyalektik materyalizm açısından irdelerken, Fuentes'in odak noktası yazmadır; Fuentes'e göre edebiyat "unutulan özümüzü" ortaya çıkarabilir "[çünkü] Batı, edebiyatı sayesinde, tek bir zamana dıştan, tercihen bağlanmasına, geleceğe odaklı zaman ilerlemesine taban tabana zıt bir şekilde, kendi içinde çoklu zamanlar meydana getirmiştir... roman, en karmaşık haliyle, zamanı yeniden sahiplenmemize izin veren edebî türdür".[11]

Zamansal "mikropolitikalar" yani makropolitikaya (ulusal oluşumlar bünyesindeki resmî politik kuruluşların özne biçimlendiren kuralları) bilfiil veya potansiyel olarak meydan okuyan bireysel duyarlılıklara ilişkin savlar konusunda romanın hükümleri üzerine Fuentes'in düşüncelerinden örnekler bolca bulunmaktadır. Örnek vermek gerekirse, 2. Bölümde dikkat çektiğim üzere, Salman Rushdie *Soytarı Şalimar* başlıklı romanında kahramanların yaşadığı deneyimler üzerinden, sürekli büyüyen, yaşam alanını daraltan güvenlik *dispozitifinin* bir parçası olan hudut ve sınır kontrol aygıtlarının sonuçlarını irdeler. Ne var ki, dünyanın dört bir yanında hudut bölgelerindeki askerileşme ve güvenlikleştirmenin sonuçlarına mercek tutan, geniş hacimli yazından örnekler eklemektense, Carlos Fuentes'in kendi memleketi Meksika üzerine düşüncelerinde ifade ettiği haliyle uluslar ve zamansallık üzerine gözlemleriyle devam etmek istiyorum. Yazarın *Destiny and Desire* [*La Voluntad y la Fortuna* (İrade ve Kader)] başlıklı eserinde, Fuentes'in kahramanları Meksika'nın

10. Ernst Block, "Nonsynchronism and the Obligation to its Dialectics" (Eşzamansızlık ve Eşzamansızlık Diyalektiğine Karşı Yükümlülük), Çev. Mark Ritter [ilk defa 1932 yılında basılmıştır] *New German Critique* 11 (Bahar, 1977), 22.
11. *A.g.e.* 72.

çağdaş tarihine değinir; "devletin yerini suçun alması gerçeğinin Meksika'nın büyük dramı" haline geldiği "Bugün"ü doğuran bir yoldur Meksika'nın yakın tarihi.[12]

Fuentes Meksika'nın değişken ulusal zamanlarını incelemeye 19. yüzyıldan başlar; bir romanın estetik yaklaşımla ailevi meseleleri irdelemek suretiyle ortak meseleleri resmettiği genel yaklaşıma başvurmak suretiyle adalet sorununu kurcalar. Proleter bir geçmişi olan ana kahramanı Josué, arkadaşı Errol'un ayrıcalıklı ailesini ziyaret eder; Errol'un ailesi bir saray yavrusunda yaşarken ve yazarın kalemiyle ifade etmek gerekirse, "*varlıklı* sütununda" kendine yer bulurken, Josué "Berlin Sokağı'ndaki kasvetli bir evde büyümüştür". Bu kıyas daha sonra Meksika'nın "19. yüzyılına" atıfta bulunmak suretiyle bir kavramsal çerçeveye oturtulur: On yıllarca süren kargaşanın ardından (diktatörlük yerine, belki de farkında olmaksızın, anarşi gelmiştir) "ülkede nihayet sular duruluyormuş gibi olunca, başkent Zocalo-Plateros-Alameda üçgeninden oluşan şehir sınırının ötesine yayılmaya başlamıştır. Yeni mahallelere verilen ismiyle 'koloniler' birçok Avrupalı tarzda malikâneler sergilemeyi tercih etmiştir..."[13] Errol'un mensup olduğu sosyal sınıf ve mülki mirasına karşın, Josué kalabalık bir şehir ortamında büyümüştür. Buna karşın, sınıf farkının kıskançlık ve adaletsizlik hissine yol açmadığını ima eder. "Şimdi, aileden gelen mülkleri veya mülksüzlüğü nasıl ölçersin? İnsanların adalete ilişkin düşünceleri, iyi vakit geçirip geçirmediklerine dayanır."[14]

Roman ilerledikçe Fuentes, devlet idaresinin bir "demokrasi" rejimi idare ettiği illüzyonunu yönetmek suretiyle sınıf ayrıcalıkları yapılarına halkın boyun eğmesini sağlamaktan ibaret olduğunu ima eder ama aslına bakacak olursak "Meksika tarihi [suçun devletin yerini aldığı noktaya kadar] anarşi ve diktatörlük döneminin arkada bırakıldığı ve demokratik

12. Carlos Fuentes, *Destiny and Desire* (İrade ve Kader), Çev. Edith Grossman (New York: Random House, 2011), 382.
13. *A.g.e.* 41.
14. *A.g.e.*

bir otoriter rejime ulaşıldığı, uzun bir süreçten ibarettir..."[15] En önemlisi de, Josué'nin avukat arkadaşı Sangines'in dile getirdiği gibi, "Toplumun resmî yolsuzlukla korunduğu bir toplumda büyüdüm. Bugünse... toplum suçlular tarafından korunuyor" ve yakın geçmişten alınan bir tablo serer gözler önüne:

> Daha dün... Guerrero eyaletindeki bir otoban üniformalı suçlular tarafından kesildi. Bunlar sahte polisler miydi? Yoksa sadece suç işleyen gerçek polisler miydi? Otobanda gerçekleşen olay her yerde gerçekleşiyor. Önleri kesilen otobüslerin ve arabaların sürücüleri acımasızca sorguya çekildi ve silahlarla darp edildi.[16]

Fuentes'in suçun devletin yerini aldığına ilişkin gözleminin çağrışımları arasında, yerini almanın ima ettiği, değişmiş politik coğrafya bulunmaktadır. Nick Vaughan-Williams'ın devlet sınırları sabit hudutlardan ziyade yaşam modlarını (Giorgio Agamben'in ikili karşıtlığına öykünmeyle, "çıplak" ve dolayısıyla sarf edilebilecek yaşama karşın politik açıdan sınırlı bir yaşam) içermek veya dışlamak eylemlerinden ibaret bir biyopolitik süreçtir önermesini göz önünde bulunduracak olursak, Vaughan-Williams'ın modelinin ileri sürdüğü gibi kavramsal mesele egemenlikle düzenlenmiş bir biyoiktidar değil, uyuşturucu kartelleri ile polis teşkilatları arasındaki alternatif mücadele ve işbirliğinden doğan bir biyoiktidar olur.[17] Bunun yanında, biyoiktidar uygulamalarının ortaya çıkardığı müttefiklere karşı kurbanlar sahnesi, yasadışı, polis korumasındaki uyuşturucu kaçakçısı örgütlerin elinden doğar. Bahsettiğimiz değişmiş biyoiktidar şekli, Gerardo Naranjo'nun *Miss Bala* (Bala Güzeli, 2011) (bu eseri bu bölümün ilerleyen satırlarında inceliyorum)

---

15. *A.g.e.* 382.
16. *A.g.e.*
17. Bkz. Nick Vaughan-Williams, *Border Politics: The Limits of Sovereign Power* (Sınır Politikası: Egemen İktidarın Sınırları) (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009). Çıplak hayata karşın politik açıdan nitelikli hayat ikilisi, şu eserde geliştirilmiştir: Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereignty and Bare Life*, Çev. Daniel Heller-Roazen (Stanford, California: Stanford University Press, 1998) [*Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul Ayrıntı Yayınları, 2001].

başlıklı sinema filmindeki Laura Guerrero (Stephanie Sigman) karakterinin kaderiyle incelikli bir yaklaşımla gözler önüne serilir. Bu noktada, Fuentes'in Meksika'nın narko-politikasına yönelik edebî müdahalesinin tekil bir olay olmadığını belirtmek istiyorum. Latin Amerika'daki kolluk kuvvetlerinin uyuşturucu örgütleriyle kurdukları suç ortaklıkları, büyük oranda, gerek edebî gerekse sinemasal, popüler kültür metinleriyle ifşa edilmiştir.[18] Fuentes, ABD ile Meksika arasındaki sınır ötesi ilişkilerin bahsettiğimiz şekilde devlet otoritesinin yerini suçun almasına ne kadar önemli katkıda bulunduğunun fazlasıyla farkında olduğu halde, çoğunlukla Meksika'nın iç dinamiklerine odaklanmıştır. Bahsettiğimiz meselelere yeniden eğilmek için, polislik ve suç *dispozitiflerini* açan popüler kültür metinlerine başvuruyorum.

Popüler Kültür ve Sınır Ötesi Polislik *Dispozitifi*

Fuentes'in Meksika devletinin narko-politikasına müdahalesinin politikasını konumlandırmak için, kuzeye gitmemiz ve "uyuşturucuyla savaş" sürecinde ABD'nin yasaları uygulamasının rolünün etkilerine bakmamız gerekir. Romancı Don Winslow, hem tarihsel anları hem de Fuentes'in gözler önüne serdiği kasvetli tablonun kötüleşmesiyle bağlantılı çeşitli polislik kurumlarını ele alır. Winslow'un *Kings of Cool* (Serinkanlılığın Kralları, 2012; yazarın uyuşturucu kaçakçılığına yönelik polislik uygulamalarıyla bağlantılı ABD-Meksika ilişkilerine adadığı üç romandan biridir) başlıklı eserindeki karakterlerden biri olan Ben, önemli tarihsel ânı ve dolayısıyla kilit yasa uygulayıcı aktörlerin doğuşunu açıklar:

> Nixon, 1973 yılında Uyuşturucuya Savaş açtı. Otuz küsur yıl geçti, milyarlarca dolar harcandı, binlerce can verildi ama savaş hâlâ de-

18. Özellikle polisiye romanlarındaki durum budur. Örnek vermek gerekirse, bkz. Andrew Pepper, "Policing the Globe: State Sovereignty and the International in the Post-9/11 Crime Novel" (Dünya Polisliği: 11 Eylül Sonrasındaki Polisiye Romanlarda Devlet Egemenliği ve Uluslararası Arena) *Modern Fiction Studies* 57: 3 (Sonbahar, 2011), 401-424.

vam ediyor, peki ne için? Hiçbir şey... aslında hiçbir şey için sayılmaz... Uyuşturucuyla mücadele eden kuruluşlar (DEA, Gümrükler, Sınır Devriyesi, ICE, sayıları binleri bulan federal ve yerel uyuşturucuyla mücadele timleri ve hapishaneler de cabası) milyarlarca dolarlık avanta götürüyor.[19]

Winslow'un uyuşturucuyla savaşa yönelik romancıya özgü eleştirileri, öyküsel dramın unsurlarını, 1970'lerde Nixon başkanlığı döneminde başlatılan uyuşturucuyla savaşın, bu paragrafta bahsi geçen uyuşturucuyla mücadele kuruluşları tarafından desteklenmesine hizmet eden resmî söylemlere meydan okuyan şekillerde, gerçekleri ifşa edici eser türüyle harmanlar.

Winslow'un özelliklerini saydığı yasa uygulama aygıtıyla sonuçlanan kurumlar arası işbirliklerinin kısa bir şeceresini sunmak için, ABD Hazine Bakanlığı bünyesinde bulunan öncül hudut kontrol *dispozitifini* ifşa etmek amacıyla belgesel ve kara film unsurlarını harmanlayan bir sinema metnine başvuruyorum: Anthony Mann'ın *T-Men* (Hazine Müfettişleri, 1947) başlıklı filmi. Film, hayali ABD Hazine Bakanı "Elmer Lincoln Hiram" ile yapılan röportajla başlar; bakan şiddet dolu bir dizi metaforla "Hazine Bakanlığı'nın suça karşı darbe kuvvetini" resmeder. Öncelikle "İstihbarat Birimi" vardır ve "vergi kaçakçılarına aman vermez". Sonra "Gümrük İdaresi" vardır ve ithal edilen ürünleri kontrol eder. Bir de "Sınır Devriyesi" birimi vardır ve uyuşturucu kaçakçılarıyla mücadele eder. Bunun yanında bir de "Gizli Servis Teşkilatı" vardır ve hem ABD Başkanı'nı korur, hem de "sahtekârlar ve kalpazanlara göz açtırmaz". "Vergi Birimi" içki kaçakçılarını ortaya çıkarır ve son olarak "Sahil Güvenlik" vardır. Hiram bu kuruluşların toplu etkisini özetlediği gibi, "Bunlar Hazine Bakanlığı yumruğunun altı parmağıdır. Bu yumruk adil ancak serttir" (federal hapishanelerdeki tutukluların %64'ünün bu birimlerce içeri tıkıldığına dikkat çeker).

"Adil ama sert mi?" Mann'ın *T-Men* (Hazine Müfettişleri) eserindeki anlatı, polislik aygıtının tarafsız adalet dağıttığını ima eder ve yönetmen bu bakış açısını daha sonraki *Border In-*

19. Winslow, *Kings of Cool.*

cident (Sınırdaki Hadise, 1949) filminde de tekrarlar: Amerikalı ve Meksikalı yasa uygulayıcı kurumlar, sınırı geçen Meksikalı tarım işçilerine (*braceros*) uygulanan şiddet ve istismara nokta koymak için işbirliği yapar. Bununla birlikte, yine Mann'ın belgeselci üslubuyla yapılandırılan *Border Incident* filmi, hudut şiddeti konusundaki olasılık koşullarını ifşa eder. Filmin başındaki dış ses "Güney'deki komşumuz, yani Meksika'dan ülkemize akın eden... devasa bir tarım işçisi ordusu" olduğuna parmak bastıktan sonra, anlatı California'nın tarım endüstrisinin politik ekonomisine eşlik eden ahlaki iktisatta bir derse başvurur çünkü ABD'ye yasal izinlerle giren *braceros* ile yasadışı yollardan giren ve dolayısıyla sınırın her iki tarafında haydutlara maruz kalanlar arasında ayrım yapar: "Bilmeniz gereken işte bu adaletsizlik sorunu ve insanların çektiği ıstıraptır" der dış ses.

Filmin öğretisi drama dönüştükçe, bir şiddet nöbetiyle birlikte aksiyon başlar; kaçak işçiler haydutların eline düşer ve soyulurlar, bir batağın içine atılırlar ve batağa saplanarak ölürler. Yasalara uygun şekilde sınırı aşan tarım işçilerini korumak ve yasadışı yollardan sınırı geçenlerin kurban edilmesini önlemek için, Amerikalı ve Meksikalı polis teşkilatından yetkililerin iki ülkenin polis teşkilatları arasında planlı bir işbirliği kurmak üzere bir toplantıya katıldıkları sahneye yer verilir hemen arkasından. Amerikalı ajan Jack Bearnes (George Murphy) sınırı geçen Meksikalıların yakasına yapışan Parkson çetesi tarafından öldürüldükten sonra dramın dozu yükselir ve Bearnes'ın Meksikalı mevkidaşı Pablo Rodriguez'in (Ricardo Montalban) kurtarılması ve Parkinson çetesinin yenilgiye uğratılmasıyla film son bulur. Mann'ın önceki filmi *T-Men*'de olduğu gibi, polislik aygıtı (bu durumda iki uluslu bir aygıttır) "adaletli ama sert" bir yumruk indirir. Ne var ki, iki uluslu polislik teşkilatına atfedilen hakkaniyet, Mann'ın ABD'nin bölgesel tasavvurlarına ayrıcalık tanıyan sinema üslubuna yansımaz. Film, iki ülke arasındaki sınır üzerindeki bir kanalın tepeden çekilmiş görüntüsüyle başlar ve sonrasında California'nın zengin ve kalabalık tarım çiftliklerini inceler. Meksika'nın değeri temsil edildiği kadarıyla,

Meksika ayaktakımından (genelde de komik) insan sermayesi yığınından ibarettir; tarım işçilerinin içinden geçmek zorunda olduğu, tehlikeli bir araziden başka bir şeymiş gibi görünmeyen bir bölgeden göçen işgücünün kaynağıdır. Koyu renk paletiyle sunulan filmin kara-film-yönelimli türü, "karanlık şehir sokakları" ve "batılı bir dekorun mürekkep gölgeleri", üretkenlikten ziyade ölümle kol kola giden bir Meksika resmeder; Meksika toprakları kelimenin tam anlamıyla haydutların kurbanlarını yutar.[20]

ABD-Meksika sınırındaki mübadelelerin 20. yüzyılın ortalarında yaygın bir şekilde ele alındığı gerçeği ışığında, Orson Welles'in *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*, 1958) eseri politik bir olay olarak öne çıkar. Popüler kültür türlerinin iki ülke arasındaki etik-politik körfezi temsil etme şekillerine damgasını vurduğu noktaya denk gelen tarihsel zaman modelini (ilerleyen bir ABD ve gerileyen bir Meksika) kesintiye uğratan bir sinemasal müdahaledir. Filmin eleştirel yaklaşımını özetlemek gerekirse, Deleuzecü bakış açısıyla, sinema tarihinde yorumlanan sınır ötesi deneyimleri bilfiil "karşı-edimselleştirir"; bunu da "edimselleştirmeyi iki misline çıkarmak" [örnek vermek gerekirse Mann'ın filmlerinde ve bu sayede] ... gerçek olaylara aslında tekil edimselleştirmeyle karıştırılmama fırsatı tanımak... [böylelikle de] başka zamanlar için [olayları] hür bırakmak üzere bu deneyimleri taklit etmek ve biçimini yeniden değiştirmek suretiyle başarır.[21]

Border Incident (Sınırdaki Hadise) filminin politik bilinçsizliğinden kökten ayrılış, *Bitmeyen Balayı* (*A Touch of Evil*) filminin açılış sahnesinde belirgindir. Mann'ın filmi "resmî bir çerçevelemeyle"[22] başladığı halde, ABD ile Meksika'yı birbirinden

20. Alıntılar, Jonathan Auerbach'ın şu eserinde yer verdiği film incelemesindendir: *Dark Borders: Film Noir and American Citizenship* (Karanlık Sınırlar: Kara Film ve Amerikan Vatandaşlığı) (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2011), 131.

21. Alıntı şu eserdendir: Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, Çev. M. Lester (New York: Columbia University Press: 1990), 182 [*Anlamın Mantığı*, Çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2015].

22. Auerbach, *Dark Borders*, 131.

ayıran kanalın tepeden çekilmiş görüntüsüyle başladığı ve devamında ABD'nin çiftlik arazilerinin yatay kamera hareketleriyle çekilen görüntüleri geldiği ve böylece "sınırı, iyi çizilmiş bir sınır olarak resmettiği"[23] ve ayrışık ulusal varlıkların (tarım faaliyetleri yoğun, zengin bir ABD ve başka bir kaza merciine geçmek zorunda olan, yakınlardaki bir işgücü havuzu) önemini tekrar doğruladığı halde, Welles'in açılış sahnesi, Meksika'dan ABD'ye geçen bir arabayı izleyen bir kaydırma planıdır. Bu sekans, sınır etkisini muğlaklaştırır çünkü "kaybolan merkezler kırkyaması kusar".[24] Dahası, *Bitmeyen Balayı* filminde bir kara film etkisi (film boyunca kullanılan koyu renk paleti) sınırın iki tarafını da istila eder. Welles'in polislik teşkilatları "adil ama sert" olmak yerine, "adaleti" kötü düzenlenen polislik teşkilatlarının aşırılıkları ve karşılaşmanın tesadüfiliklerinin sonucu kılan şekillerde ahlaki yönden kusurludur. Welles'in kahramanları/estetik özneleri, özellikle de Vargas (yanık tenli gösteren bir makyaj yapılmış Charlton Heston), Welles'in ülkeselliği (mülkiliği) merkezsizleştirmesine paralel olarak, merkezsizleşmiş bir karakterdir. Miguel ve Mike olmak üzere iki ismiyle, çatışmalar yaşayan, arzular ve hukuk arasında, merkezkaç kuvvetinin etkisiyle savrulan bir bedendir. Vargas, Stephen Heath'in (filme yönelik meşhur kare kare incelemesinde) ifade ettiği üzere, Meksikalı Miguel sıfatıyla "arzunun bizzat kendisi" ve Amerikalı Mike sıfatıyla da "kanundur".[25]

İncelikli olay örgüsü ayrıntılarına girmeksizin, asgari düzeyde filmin politik bilinçaltının, Anthony Mann'ın iki polisiye eserindeki içkin bilinçaltının aksine, adalet sorununu belirli suçlara yönelik polislik uygulamalarından ABD'nin Meksika ile arasındaki neokolonyal ilişkinin adaletsizliklerine, daha belirgin olarak da

23. Alıntı şu eserdendir: Elena Dell'Agnese, "The US-Mexican Border in American Films" (Amerikan Filmlerinde ABD-Meksika Sınırı), *Geopolitics* 10: 2 (2005), 217. Yazarın kendi sözcükleriyle, "Amerikan film endüstrisinin yıllar içinde sınır ötesi deneyime atfettiği yan anlamların" iyi bir özetini sunar.
24. Alıntı şu eserdendir: Gilles Deleuze, *Cinema 2* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 142.
25. Stephen Heath, "Film and System, Terms of Analysis" (Film ve Sistem, Analiz Koşulları), *Screen* 16: 1-2 (1975), 93.

hudut bölgesinde "adalet" uygulandıkça yasa yürütmede başvurulan şiddete tartışılır şekilde kaydırır.[26] En önemlisi de, Mann'ın iki sınır filmine kıyasla, Welles'in gerek ırksal gerekse cinsel özne konumlarındaki çelişkilere ayna tutan, bölünmüş karakterleri, ihtilafları çözüme kavuşturamaz, iyi ve kötü arasındaki çizgiyi bulanıklaştırır ve hukuk ve adalet arasındaki ilişkiyi kopuk ve çözümsüz bırakan bir dram içinde iş görür. Welles'in filminin başardığı şeyler arasında, polislik teşkilatlarının yozlaşmışlığını ve suça bulaşmasını ifşa etmek bulunur. Sınırın ABD tarafında, Hank Quinlan'ın (Orson Welles) cinayet ve yolsuzluk eylemleri, yasaları çiğneme ve uygulama arasındaki ayrımı siler. Quinlan öldürüldükten ve ABD-Meksika arasındaki suların üstünde cesedi yüzerken bulunduktan sonra, cesedi sadece suç açısından katı bir sınır ayrımını ortadan kaldırmakla kalmaz, aynı zamanda cesediyle Meksikalı kaçak göçmenleri taklit etmek suretiyle, iki farklı işgücü biçimi (Meksikalı tarım işçileri ve polis dedektifi) arasındaki ayrımı bulanıklaştırır.[27] Sınırın Meksika tarafındaysa, Vargas kendini yolsuzlukla mücadele eden biri gibi görse de, Quinlan'ın bir suç olayında kumpasa getirdiği Meksikalı sanığın medeni haklarındansa, yolsuzluğa bulaşmış ve cinayet işleyen Quinlan'ı ortadan kaldırmaya daha çok ilgi duyar. Bu yüzden, iki ana kahraman da iki ulusal toplumda muhalif özellikler taşır ve (Meksika devletinin yasa yürütmeyi askerileştirmesinin şiddet olaylarındaki resmî suç ortaklığını nasıl artırdığı konusunda Fuentes'in yıllar sonra romanındaki suçlamasında parmak basacağı üzere) aynı zamanda hukuk ve adalet arasındaki radikal

26. "Tartışılır şekilde" diyorum çünkü filmin politik gücü konusunda iki farklı ancak eşit derecede zorlayıcı duruş veya görüş vardır. Homi Bhabba, kolonyal eleştiri sunarken [bkz. "The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism" (Öteki Soru: Fark, Ayrım ve Kolonyalizm Söylemi), şu eser içindedir: Francis Barker vd., ed. *Literature, Politics and Theory* (Edebiyat, Politika ve Teori) (Londra: Methuen, 1986), 148-172] Michael Denning ise "kültürel cephe" tarafından benimsenen meselelerde tarihsel açıdan Welles'in aktivizmine özel atıf görür. Bkz. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century* (Kültürel Cephe: Yirminci Yüzyılda Amerikan Kültürünün İşe Koşulması) (New York: Verso, 1996), 401.
27. Buradaki yorumum Donald. E. Pease'in film incelemesinden yararlanmaktadır: "Borderline Justice" (Sınır Adaleti), 89.

ayrımı su yüzüne çıkarırlar. Bununla birlikte, hukuku adaletten keskin hatlarla ayıran güçleri daha kapsamlı takdir edebilmek adına, güç grafiğini hudut bölgesinin çok daha ötesine kadar genişletmemiz gerekir. Don Winslow'un *The Power of the Dog* (Köpeğin Gücü) ve Charles Bowden'ın *Dreamland* eserleri, bu amaca gayet uygundur.

Narko-Kaçakçılığın Yaratımı

Romancı Don Winslow romanıyla, gazeteci Charles Bowden ise Alice Leora Briggs'in çizimleriyle ve kitabın ana bilgi kaynağının özgeçmişinden şiirsel yorumlarla bezenmiş, etnografik, melez bir metinle, "uyuşturucuyla savaş" sürecine karışan Amerikalı yasa uygulayıcılarının yolsuzluk ve şiddet içeren uygulamalarına çarpıcı bir şekilde ışık tutarlar. İki yazar da polislik teşkilatlarının uyguladığı şiddete yakından tanıklık etmiştir (Winslow özel dedektif sıfatıyla, Bowden da gerek kurbanlarla gerekse faillerle mülakatlar yapan bir etnolog sıfatıyla). İki yazar da Foucault'nun meşhur ifadesiyle "korkmadan konuşma" (*parrhesia*)* dediği şeyi açığa vururlar: "Konuşmacının açıklık sayesinde gerçek ile özel bir ilişki kurduğu, tehlike sayesinde kendi yaşamı ile özel bir ilişki kurduğu, eleştiri sayesinde de kendisiyle veya başka insanlarla özel bir ilişki kurduğu, bir tür sözlü eylemdir..."[28] Winslow'un romanı, ABD'nin "uyuşturucuyla savaşına" ilişkin (edebî anlatı odaklı) derinlemesine bir incelemedir. *The Power of the Dog* (Köpeğin Gücü) başlıklı romanı, karşılıklı ilişkileri resmî politika söylemlerinde savuşturulma eğilimi gösteren mekânlar ile olaylar arasında bağ kurar. Roman 1975 yılında, ABD'nin yüz kızartıcı bir şekilde Vietnam'dan çekilmesinin hemen ardından başlar ve edebî coğrafyası, başkent Washington'ın devlet kurumlarının koridorları, Manhattan'daki Hell's Kitchen, Tijuana, Güneybatı ABD'nin çölleri, Latin Amerika'nın cengelleri

---

* Eserin Türkçe çevirisinde *Doğruyu Söylemek* başlığı tercih edildiği halde, edebî anlamı "korkmadan konuşma"dır. (ç.n.)

28. Michel Foucault, *Fearless Speech*, ed. Joseph Pearson (New York: Semiotext(e), 2001), 19 [*Doğruyu Söylemek*, Çev. Kerem Eksen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010].

ile ABD'nin California sınırının büyük bölümünü içerir. Roman aynı zamanda ABD'nin adalet *dispozitifini* teşkil eden çeşitli kuruluşlar –CIA, DEA ve Gümrükler ve Göçmenler Bürosu (ile bu kuruluşların Meksikalı emsalleri)– arasındaki değişken ve endişe verici gerilimlerin haritasını çıkarır.

Özetlemek gerekirse, romanın kahramanı Art Keller, eski bir CIA ajanıdır, DEA kurumuna atanır ve "uyuşturucuyla savaş"taki rolünü diğer savaş deneyimine benzetir: "Kıyafetler sayılmazsa, diye düşünür Art, Vietnam olabilirdi."[29] Yine aynı dalavere oynanır: "Biz Amerikalılar burada yalnızca 'danışman' sıfatıyla bulunuyoruz." Tarihsel ân ve mekândaki duruma (Sinaloa'nın gittikçe güçlenen narko-kaçakçılık egemenliği) hemen hemen uyan senaryo şu şekildedir: "ABD'nin uyuşturucuyla savaşı, Meksika'da yeni bir cephe açtı. Artık on bin asker, Badiraguato kasabasının yakınlarındaki bu vadide göz açtırmıyor, daha çok *federales* ismiyle bilinen Belediye Adli Federal Polis birliklerine ve Art gibi aşağı yukarı bir düzine DEA danışmanına yardım ediyor."[30]

Romandaki dram, birkaç kahramanı harekete geçirir: DEA danışmanı Keller, onun alaycı patronu Tim Taylor, Sinaloa uyuşturucu kartelinin başı olan Don Pedro Aviles, uyuşturucu ticareti kontrolünün sözümona vârisi Miguel Angel Barrera (ile onun Adan ve Raul isimli yeğenleri), Hell's Kitchen'dan gelen bir New Yorklu ve mafyayla inişli çıkışlı ilişkileri olan bir kiralık katil olan Sean Callan, Californialı bir kadın/fahişe olan Nora Nayden ile Meksikalı Başpiskopos Juan Parada. Roman, Meksika'nın 30 yıldan uzun, şiddet dolu uyuşturucu geçmişini irdeler; otuz yıllık bu dönem, her iki ülkedeki hükümet düzeyindeki resmî açıklamalar Foucault'nun "gerçek silahı" adını verdiği şeyi ölümsüzleştirirken, en azından ABD ve Meksika polis teşkilatlarının zulümlerde suç ortağı olması bakımından fazla bir değişikliğin yaşanmadığı 11 Eylül sonrasına kadar uzanır. "Tarihi [ve hakkaniyeti] açıklayan ilke nedir?" sorusunu sorarken, Foucault'nun

29. Don Winslow, *The Power of the Dog* (Köpeğin Gücü) (New York: Alfred A. Knopf, 2005), 9.
30. *A.g.e.*, 10.

verdiği cevap "fiziksel güç, kuvvet, enerji" gibi "kaba ggerçekler dizisinde", kısacası "bir dizi kazada veya en azından teesadüfte" bulunacağı yönündedir. Ne var ki, hükümetler, kaba l kuvvetin kullanımını rasyonellik ve hak uygulamalarının arassına sokmak suretiyle, küresel şiddet olaylarını gizler ve iki hüikümetin gerçek silahlarını nasıl kullandıklarını resmeden bir paaragrafta, "Hesaplamalar, stratejiler ve dalaverelerin rasyonelliiği; zaferi ölümsüzleştirmek, savaşın... sesini kısmak... için başşvurulan teknik prosedürlerin rasyonelliği" üzerine yazar [vee şunları ekler] "tahakküm ilişkisinin onların lehine çalıştığı gözz önünde bulundurulduğunda, bütün bunların doğruluğunu sorfgulamak, onların [hükümetin] çıkarlarına kesinlikle hizmet etmez".[31] Gerçek silahına muhalif "eleştiridir... öznenin gerçeğği iktidar etkileri bakımından, iktidarı da gerçek söylemleri bakkımından sorgulamak hakkını kendisine tanıdığı harekettir".[32]

Winslow'un *The Power of the Dog* eserindeyse, eleşttirinin bir kısmı Winslow'un edebî coğrafyasından gelir. Yazarım seferber ettiği aktörler ve güçler, sadece hudut bölgesinde dleğil, aynı zamanda ABD ve Latin Amerika'nın uzak kesimlerinıde vardır. Aslında "hududun" "geniş olduğu kadar da derin olduğunu" gösteren roman, ABD-Meksika sınırında konumlandırıllan duvarlara ve başka kontrollere odaklanan resmî "uyuşturucuıyla savaş" politikası söylemlerine bir meydan okuma anlamı taşır.[33] Bununla birlikte, romanın başlıca eleştirisi; kahramanlarınıın/estetik öznelerinin uyuşturucu kaçakçılarının yasa yürütmıe görevlileriyle aşık attığı bir savaştan ziyade sözümona "kanıun yürüt-

31. Michel Foucault, *Society Must Be Defended*, Çev. David Maceyy (New York: Picador, 2003), 54-55 [*Toplumu Savunmak Gerekir*, Çev. Şehsuvar Aktaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002].
32. Michel Foucault, "What is Critique?" (Eleştiri Nedir?) şu eser içindedir: *The Politics of Truth* (Gerçek Politikası), Çev. Lysa Hochroth ve Cathıerine Porter (New York: Semiotext(e), 2007), 47.
33. Alıntı şu eserdendir: Mat Coleman, "A Geopolitics of Engagemıent: Neoliberalism, the War on Terrorism, and the Reconfiguration of the US Immigration Enforcement" (Angajman Jeopolitiği: Neoliberalizm, Terörle Savaşş ve ABD'nin Göçmenlik Uygulamalarının Yeniden Yapılandırılması), *Geopıolitics* 12: 3 (2007), 627.

me" görevlilerinin uyuşturucu kaçakçılığına destek ve teşvik sağladığı karmaşık bir dizi işbirliğine bulaşma şekilleriyle ete kemiğe bürünür. Özellikle de, roman uyuşturucu kaçakçılığında mafyanın yardakçılığının yanında, yozlaşmış Meksika yönetiminin ABD'nin istihbarat kurumlarındaki işbirlikçilerle kol kola, Meksika'dan ABD'nin en büyük müşteri topluluklarına giden uyuşturucu miktarını azaltmak yerine, alternatif uyuşturucu kaçakçıları arasındaki farklılık düzeyini belirleyen iktidar boşluklarını yaratan, gizli anlaşmalar yaptığına dikkat çeker. Dahası, romanda (soğuk savaş geçmişinin bir bölümünün delalet ettiği gibi), kaçakçılık örgütlerinden bazıları (romanda Barrera çetesidir ve Sinaloa çetelerinden birinin kurmaca temsilcisidir) Orta Amerika'daki ABD ile bağlantılı ayaklanma karşıtı kuvvetlere silah temin etmek suretiyle ABD'nin istihbarat teşkilatlarından serbest geçiş kartı alabilmektedir.

Güney Amerika kıtasındaki ülkelerde Washington tarafından tezgâhlanan gizli istihbarat ve silahlı şiddet operasyonlarının gerçek tarihinde, ABD'nin uyuşturucuyla mücadele teşkilatları, Orta Amerika'daki ayaklanma karşıtı hareketleri desteklemek amacıyla, Winslow'un romanının dile getirdiklerinden daha ileri gitmiştir. 1996 Ağustos ayında, *San Jose Mercury News* gazetesindeki bir araştırma raporu ["Dark Alliance" (Karanlık İttifak) başlıklı bir dizi makale], 1980'lerde Güney Orta Los Angeles'ta kokain görüldüğünü, ABD'nin istihbarat teşkilatlarının yardımıyla Nikaragualı kontrgerilla hareketinin üstlendiği bir gelir toplama faaliyeti olduğunu bildirmiştir. Bu haberin muhabiri Gary Webb'in bu konu üzerine daha sonra kaleme aldığı bir kitap, ABD istihbarat teşkilatları ile uyuşturucu satışları arasındaki bağlantıları ifşa eder.[34] Webb'in araştırma raporu uyuşturucu satışlarında CIA ile kontrgerilla hareketi arasındaki işbirliğine ilişkin oldukça güvenilir deliller sunduğu halde, CIA *kendine ait* "gerçek silahını" kullanmıştır. CIA Teftiş Dairesi Başkanı

34. Gary Webb, *Dark Alliance: The CIA, the Contras, and the Crack Cocaine Explosion* (Karanlık İttifak: CIA, Kontralar ve Taş Kokain Patlaması) (New York: Seven Stories Press, 1998).

tarafından yürütülen bir soruşturmanın raporu, Webb'in bahse konu bağlantılar konusundaki bütün bulgularına yönelik, sıkça başvurulan şu önsözle sonuçlanmıştır: "Bahse konu iddiaları doğrular nitelikte hiçbir bilgiye erişilmediği gibi..."[35]

Bu türden resmî gerçek silahlarına yönelik en etkin eleştirel cevaplar arasında, Charles Bowden / Alice Leora Briggs'in kalemlerinden çıkan *Dreamland: The Way Out of Juarez* (Hayalistan: Juarez'den Çıkış Yolu) eseri bulunmaktadır. Bu metin, uyuşturucuyla mücadelenin etkililiğini destekleyen resmî gerçek silahlarına açık bir şekilde meydan okumayı amaçlar. Örnek vermek gerekirse, Bowden savaşın Meksika tarafında "Başkanlar gelir gider ve ipler güya kendilerinin elindeymiş gibi davranırlar"[36] açıklamasında bulunur. Bunun yanında hem ABD hem de Meksika etkin egemen güçlerini kullanıyormuş ve savaş ya kontrol altında ya da kazanılmak üzereymiş gibi davrandıkları halde, Bowden maskenin arkasındaki gerçekleri görür: "Bir ulusun adı ABD'dir, diğerininki ise Meksika. Bu adları kullanmayı gittikçe güç buluyorum çünkü düzen ve sınır anlamlarını çağrıştırıyorlar ancak iki anlam da çürümektedir." Bu çürüme o kadar fazladır ki, Bowden'ın ifadesiyle, "haritalarda ve yol tabelalarında" sürekli göründükleri halde "ülke adlarını söylememeye çalışmak" zorunda hisseder kendini.[37] Sonuç itibarıyla, resmî gerçek silahlarına karşı çıkan bir eleştirel bakış, farklı bir kartografik tasavvur gerektirdiğini ileri sürer yazar:

> Burası yeni bir coğrafya, isimlere ve mekânlara ve çizgilere ve ulusal sınırlara daha az dayanan, güçlere ve iştahlara ve insan sellerine daha çok dayanan bir coğrafya. Bazı yerler, mesela Avrupa'nın bazı yerleri, sağdaki soldaki ada ülkeleri, bu yeni coğrafyada geçici süre-

35. CIA Teftiş Dairesi Başkanı'nın yayınladığı bültene bakınız, "Overview: Report of Investigation" (Genel Bakış: Soruşturma Raporu). Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: https://www.cia.gov/library/reports/general-reports-1/cocaine/overview-of-report-of-investigation-2.html.
36. Charles Bowden ve Alice Leora Briggs, *Dreamland: The Way out of Juarez* (Hayalistan: Juarez'den Çıkış Yolu) (Austin: University of Texas Press, 2010), 2.
37. *A.g.e.*, 6.

liğine oyun dışında kalıyor. Ama gezegenimizin Bermuda üçgenleri bir bir yıkılıyor. Dalgalar artık en kutsal katedrallerin dibindeki, en eski meydanlara vurmaktadır.[38]

Bowden, mekânın yanında zamanın da yeniden düşünülmesi gerektiğine dikkat çeker. Tarihi, ilerleyici, adalet sunan ve bünyesinde yaşamların geliştirildiği bir dinamik olarak gören, doğrusal model artık geçerli değildir. "Bu yaklaşımı, tarih anlayışımıza uydurmaya çalışıyoruz ve tarih anlayışımız yüzyıllardır ilerlemeci olmuş, her şeyin iyileştiği, görünmez bir elin veya görünmez tanrıların bizlere rehberlik ettiği, her neslin bir öncekinden daha iyi yaşadığı yönünde olmuştur."[39] İnsanların işkence gördüğü ve öldürüldüğü "küçük evler"in çoğalması karşısında, böylesi bir modeli nasıl göz önünde bulundurabiliriz, diye sorgular yazar.

Polislik aygıtlarının uyuşturucu kaçakçılığı ve cinayet faaliyetlerindeki payı göz önünde bulundurulduğunda, yasadışı girişimler polisleri ve federal yetkilileri kullandığı için, Bowden suç ve adalet söylemlerini eşit derecede anakronistik bulur: "Yeni bir dil, adalet ve suç ve ceza ve sorunlar ve çözümler gibi içi boş sözcüklerden kaçınan bir dil bulmam lazım... Yine de bu taraf ve o taraf diyebilirim hâlâ. Hâlâ polis ve suçlular diyebilirim. Ama sözcüklerin içi boşalıyor ve anlam *calles* [sokaklar] boyunca akıp, lağıma boşalıyor."[40] "Benim bahsettiğim bu savaş, olağan politik dille anlaşılamaz."[41] Polislik teşkilatlarının başvurduğu şiddet karşısında Bowden'ın dile yönelik sunduğu eleştirel yaklaşımın yanında, yazarın verdiği ayrıntılar önemlidir. Örneğin, ABD'nin polislik teşkilatlarından biri olan Gümrükler ve Göçmenler Bürosu'nun özellikle vurdumduymaz olduğu ortaya çıkar: "5 Ağustos ile 14 Ocak arasında, 14 adam işkenceye uğradı, boğularak öldürüldü ve sessiz eve gömüldü ve yeni kurulan Ulusal Savunma Bakanlığı'nın bir kolu olan Gümrükler ve Göçmenler Bürosu cinayetlerden haberdardı ancak hiçbir şey yapmadı...

38. *A.g.e.*, 138-139.
39. *A.g.e.*, 152.
40. *A.g.e.*, 12.
41. *A.g.e.*, 58.

resmî kayıtlarda yasadışı sigara kaçakçılığına yönelik bir soruşturmanın kıyısında köşesinde kalmış bir ayrıntıydı... ya da kaçakçılık kartelinin içine sızma girişiminin bir ayrıntısıydı. Ya da hiçbir şeyle alakalı değildi."[42]

Şüphesiz, Bowden'ın sunduğu en şaşırtıcı ayrıntılar, aslında CIA adına çalışmak için heveslenen ancak bu tutkusu gerçek olmayınca Meksikalı kartellerden ikisi adına suikastçı olarak çalışmayı tercih eden eski bir Meksikalı "aynasız" olan "Lalo" ile mülakatlarından gün ışığına çıkar. Ne var ki, Lalo hem DEA hem de Gümrükler ve Göçmenler Bürosu adına çalışmıştır ve bu kurumlar, Lalo'nun kartellere sunduğu hizmetlerle ilişkili suçlardan dolayı ABD mahkemelerinin adli takibatından onu korumuştur. Bowden'ın metninin bölümlere ayrılma şekli, Lalo'nun kendi tasvir ettiği özgeçmişinin şoke etkisini güçlendirir; Bowden'ın metni, türler pastişidir. Birincisi, metin "Lalo's Song" (Lalo'nun Şarkısı) başlıklı aralarla bezelidir. Bowden, Lalo'nun sözcüklerinin suç/polislik örgütlerinin şiddet konusundaki işbirliklerine dair tüyler ürpertici gerçekliği yansıttığını ima eder: "Lalo'nun sözcükleri, doğurulan yeni bir dünyanın müziğini yansıtıyor."[43] Lalo, ilk kayda değer şarkısında, federal otoban polisliğinden istifa ettikten sonra, yolsuzluğa bulaşmış bir gümrük inceleme memurunun yardımıyla kokain taşıdığı ve uyuşturucu kaçakçılığında hesaplaşmaya yönelik "infazları" öğrendiği uyuşturucu kaçakçılığı işiyle ilgili bilgi verir.[44] O noktadan sonra, "şarkılarının" çoğu, büyük kısmını kendisinin ayarladığı ve gerçekleştirdiği infazları anlatır. İkincisi, metin aynı zamanda Alice Leora Briggs'in çizimleriyle de bölümlere ayrılmıştır; bu çizimler, dünyevi, gündelik yaşam manzaralarını ölüm imgeleriyle yan yana koymak suretiyle karşılaştıran, ayrıştırıcı imgelerle metnin akışında kesintiye yol açar. Böylelikle, üslup açısından, metnin montaj etkisi, okuru şoke eden tuhaf eşdeğerlikler sunar, okurun dikkatini ele alınan nesnelerin basitliğinden, nesnelerin

42. *A.g.e.*, 43.
43. *A.g.e.*, 14.
44. *A.g.e.*, 21.

bağlamına çevirir ve böylelikle uyuşturucuyla savaşın resmî gerçeklik silahlarının arkasındaki tuhaf gerçekliklere ilişkin bir anlam sunar. Böylesi bir estetik şok içindeyken, "sanat eserinin nesne karakteri tamamen geri plana çekilir ve böylelikle insanı cezbeden şeyden köklü bir kopuş... başarıyla gerçekleştirilir."[45]

En nihayetinde, eski jeopolitik isimler dünyasını gölgede bırakan, yeni küresel güçler coğrafyasına değinen, yukarıda alıntılanan paragrafta yazar Bowden'ın dikkat çektiği üzere, yazarın araştırmasının ve metinsel eserinin gözler önüne serdiği şiddet dolu dünya, resmî politikaların çözüyormuş gibi göründükleri sorunları körükledikleri bir dünyadaki bir mahalleden başka bir şey değildir. Kuzey Amerika Serbest Ticaret Anlaşması'nın Meksika'nın eski tarımsal köklerini nasıl yok ettiğini, dolayısıyla da uyuşturucu kaçakçılığı girişimlerini nasıl alevlendirdiğini, ABD'de "narkotikle mücadele bütçesindeki" artışlara ABD'deki uyuşturucu kullanımındaki artışların nasıl eşlik ettiğini ve yalnızca hapisteki nüfusta büyük bir artışa imza attığını gözler önüne sermesinin ardından, Bowden şunları yazar: "Benim düşüncemdeki tek kusur şudur: Meksika savaşı en basit ifadesiyle küresel bir çöküntünün, ticaret çarkının geleneksel kültürlere kıymasının bir parçasıdır."[46]

Bowden'ın resmî politikalara yönelik eleştirileri, Gerardo Naranjo'nun *Miss Bala* (Bala Güzeli) başlıklı filminde tekrarlanır ve sinemasal yollardan geliştirilir; film, yakın tarihteki bir olayı, güzellik kraliçesi Sinaloa Güzeli'nin (Laura Zuniga) tutuklanmasını konu edinir; Bayan Sinaloa, 2008 yılında Sinaloa uyuşturucu karteli üyelerinin yanında silahlar ve paranın zulalandığı bir arabada bulunmuştur (Ayrıntısıyla vermek gerekirse, "Sinaloa Güzeli iki araçtan birinde yolculuk ediyordu; askerler

45. Alıntı, Rudolphe Gasche'nin Walter Benjamin'in şok kavramına ilişkin yorumundandır: "Objective Diversions: Some Kantian Themes in Benjamin's 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'" (Nesnel Şaşırtmacalar: Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" Çalışmasındaki Kantçı Temalar), şu eser içindedir: Andrew Benjamin ve Peter Osborne, ed. *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience* (Walter Banjamin'in Felsefesi: Yıkım ve Deneyim) (New York: Routledge, 1994), 195.
46. Bowden ve Briggs, *Dreamland*, 76.

araçlarda büyük bir silah zulası buldu, silahların içinde iki AR-15 suikast tüfeği, 38 özel yapım silah, 9 mm tabanca, dokuz şarjör, 633 mermi ve 53.000 Amerikan doları bulunmuştur).[47] Sinaloa Güzeli'nin işbirlikçi mi yoksa kurban mı olduğu hâlâ belirsizdir. Naranjo, mekânı Sinaloa'dan Baja California'ya değiştirir ve Bala Güzeli'ni bir kurban olarak sunar; Bala Güzeli'nin yaşadığı talihsizlik, günümüzdeki uyuşturucu suçları/adalet *dispozitifini* teşkil eden sınır ötesi uyuşturucu kaçakçılığı örgütü, silah transferleri ve polislik teşkilatlarının işbirliklerine ışık tutar.

"Hiçbir Şey Adil Değil"

"Hiçbir şey adil değil" ifadesi, Baja California güzellik yarışmasının düzenleyicisi Luisa Janes (Leonor Vitorica) tarafından dile getirilir. Bu ifade (eğlenceyi izlemeye gelenlerin çoğunu öldüren bir uyuşturucu çetesinin işgal ettiği bir dans salonundan kaçmak zorunda kaldığı için) provayı kaçıran ve yarışmadan atılan Laura'nın "Adil değil" sözüne cevaben kullanıldığı halde, daha geniş bir anlam taşır; bir bütün olarak ABD ve Meksika'nın uyuşturucuyla savaşı için geçerlidir. Bu savaştaki güncel politika, "Merida Girişimi"dir: "ABD, Meksika ve Orta Amerika ülkelerinin hükümetleri arasında, şiddete başvuran uluslarötesi çeteler ve suç örgütleriyle mücadele için kurulan bir ortaklıktır" (o zamandan beri Karayip ülkelerini de kapsayacak şekilde genişletilmiştir) ve 2007 yılında başlatılmıştır.[48] Resmî politika söyleminin iyimser diline rağmen; örneğin, "Ciudad Juárez dahil olmak üzere, en çok etkilenen Meksika topluluklarından birkaçında birlikte çalışmak üzere

47. "Miss Sinaloa 2008 Laura Zuniga arrested in Mexico" (Sinaloa 2008 Güzeli Laura Zuniga Meksika'da Tutuklandı) *Herald Sun*. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.heraldsun.com.au/news/victoria/beauty-shopping-for-trouble/story-e6frf7lx-1111118404718.

48. Alıntılar, ABD Temsilciler Meclisi Dış İlişkiler Komitesi, Batı Yarımküre İlişkileri Dairesi, Müsteşar Vekili Roberta S. Jacobson'ın ifadesindendir; "US-Mexico Security Cooperation: Next Steps for the Merida Initiative" (ABD-Meksika Güvenlik İşbirliği: Merida Girişimine Yönelik Sonraki Adımlar) *US Department of State: Diplomacy in Action*. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.state.gov/p/wha/rls/rm/2010/142297.htm.

Meksika hükümeti ile anlaştık" ve "... çok pahalı ekipmanlar almaktan uzaklaşıyor, Meksikalı devlet kuruluşlarının hukukun egemenliğine bağlı kalmayı devam ettirme ve insan haklarına saygı duyma kapasitesini daha fazla kurumsallaştırmak suretiyle ilerlemeyi pekiştiren bir mücadeleye girişiyoruz".[49] Juárez şehrindeki (nam-ı diğer "Ölüm Şehri") ölüm oranı yükselmeye devam etmektedir ve sözümona güvenlik kuvvetleri, Bowden'ın parmak bastığı üzere, "insan hakları" ihlallerinde başı çekmektedir.[50]

Bowden'ın araştırmacı metinleri gibi, Naranjo'nun filmi de resmî politika söyleminin "gerçek silahlarına" bilfiil meydan okuyan bir eleştiriyi açığa vurur. Naranjo; devletin varlık nedenleri ve uluslar arasındaki politika dayanışması ve işbirliği girişimleri konularındaki büyük yalanları dışa vuran makropolitik çerçeveye, birincil estetik öznesi (Laura Guerrero) aracılığıyla ve bir kurbanın "politika"nın nasıl ve nerede deneyimlendiğini açığa çıkardığı bir mikropolitik yorumla karşı gelir. Gerçek tarihsel olaylar, filmde yaşananların çoğuna ilişkin göndergeleri teşkil ettiği halde, olayların tarihsel seyrine uyulmaz. Daha önce dile getirdiğim üzere, Fuentes eleştirel bir bakış açısı yaratabilmek üzere zamana tekrar el koymak için romanın ideal tür olduğunu savunmuşsa da, eleştirel zamansallık bakımından sinema çok daha fazla olanak sunar. Başka satırlarda da dile getirdiğim gibi, "sinemasal zaman"a istinaden: Film "ideal olarak bir 'tesadüf epistemolojisine' uygun bir türdür" ... çünkü... "sinema tesadüfi bir zaman biçimini gerçek kılar; 'paralel kurguyla bitişik olmayan mekânları bir araya getirmesi' sayesinde sinema 'süregelen zamanın bozulmasını' gerçek kılar".[51]

---

49. *A.g.e.*
50. Bkz. Charles Bowden, *Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields* (Cinayet Şehri: Juárez Şehri ve Küresel Ekonominin Yeni Cinayet Sahaları) (New York: Nation Books, 2011).
51. Michael J. Shapiro, *The Time of the City: Politics, Philosophy and Genre* (Şehrin Zamanı: Politika, Felsefe ve Tür) (Londra: Routledge, 2010), 40. Tırnak içindeki alıntılar şu eserdendir: Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time* (Sinemasal Zamanın Doğuşu) (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002), 19 ve 194.

Miss Bala (Bala Güzeli) filmindeyse, Naranjo'nun dile getirdiği üzere:

> Meksika'ya kaçak silah sokulması, bir DEA ajanının uyuşturucu tacirlerinin [ellerinden] ölümü ve güzellik kraliçesi olgusu hakkında konuşmak istedik... Öykülerin çoğu gerçek ama olaylar buradaki [belirli] sırada gerçekleşmedi. Bu olayların birlikte var olabileceği bir öykü yaratma özgürlüğünü kullandık.[52]

Naranjo'nun atıfta bulunduğu "özgürlük" "zaman imgesinin" egemen olduğu çağdaş sinema estetiğini oluşturan unsurdur. Bu estetiği ayırt eden Deleuze, meşhur yaklaşımıyla (1. Bölümdeki alıntıları tekrar kullanıyorum) "görme sineması" ile "aksiyon sineması"nı kıyaslar: Dramatik aksiyon yerine görme sinemasında, "izleyicinin sorunu 'Görüntüde görülecek ne var?' (ve şimdi değilse) 'Bir sonraki görüntüde neler göreceğiz?' haline gelir".[53] Ne var ki, *Miss Bala aksiyon* sinemasından ziyade bir görme sineması olduğu halde, gördüğü şeyi anlamlandırmaya çabalayan izleyici Laura ile aynı duruma sokulur. Filmin çekim üslubu; hızlı hareket eden sahneler, sık kesmeler ve imalı karşılaştırmalarla Laura ve izleyicinin görüşünü bulanıklaştırır. Julia Peres Guimarães'in dikkat çektiği üzere:

> *Miss Bala* filminin daimi özelliklerinden biri, izleyicinin zaman algısını bozan, yaygın bir gerilim hissidir. Sahneler sırasıyla aktığı, gün ve gece açıkça belli olduğu halde film en çok birkaç gün içinde geçer, anlaşılır diyalogların olmaması, loş aydınlatma ve sesler, bir tür rahatsızlık hissi yaratır (boğuk araba sesleri, silah sesi, çalışan motorlar, vs)... izleyici, Laura'ya neler olduğu konusunda hiçbir zaman kesin bir fikir edinemez.[54]

---

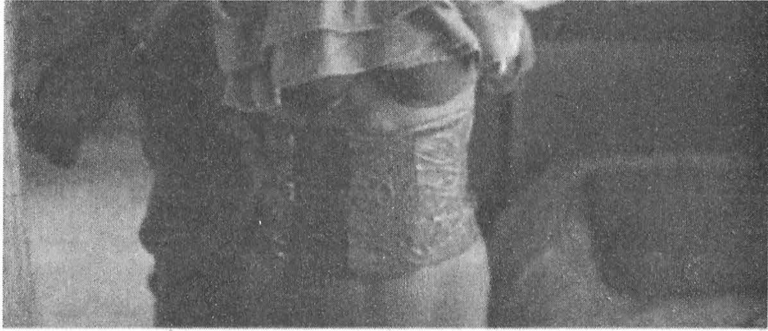
52. "Miss Bala: Gerardo Naranjo interview" (Bayan Bala: Gerardo Naranjo söyleşisi) *Film*. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.sbs.com.au/films/movie-news/899515/miss-bala-gerardo-naranjo-interview.
53. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image* (Sinema 2: Zaman İmge), Çev. H. Tomlinson ve R. Galeta, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 272.
54. Julia Peres Guimarães, "Cinema and the official United States discourse on the 'war on drugs': the film *Miss Bala*" (Sinema ve ABD'nin resmî "uyuşturucuyla savaş" söylemi: *Miss Bala* filmi), Pontifical Catholic University of Rio de Jane-

Ne Laura ne de izleyiciler bir sonraki sahnede neler olacağını öngörebilir. İzleyici Laura'nın yaşadığı korkuyu yaşar ancak korkuya neyin yol açtığı genellikle gösterilmez. Naranjo: "Bence gerilim büyük oranda izleyicinin zihninde yaratılıyor. Korku unsurlarını göstermek yerine yeniden yaratması için izleyicinin kafasının içine koymak bizim için oldukça önemliydi... Korku ve suç, görmediğiniz ancak hayal ettiğiniz bir şeydir."[55] Naranjo'nun ifadesinin önerdiği gibi, filmin yarattığı etkinin çoğu, kullandığı iki tür mekândan kaynaklanır. Bir roman, özneleri üzerindeki güçlerini edebî coğrafyasının erimiyle kullandığı halde (örnek vermek gerekirse, Winslow'un *The Power of the Dog* eserinde uyuşturucuyla savaş konusunda çizdiği harita), bir film imgelerle iş görür ve kadrajın içindeki ve görülebilen şeyin, görülmeyen şeyden genellikle nasıl etkilendiğini göstermek, kadrajın dışına çıkmak suretiyle etkilerini gerçek kılar. "Sinemasal mekânı anlamak için, aslında *iki farklı türden mekândan* mürekkep olduğunu göz önünde bulundurmak yararlı olabilir: Kadraj içine sığdırılan mekân ve kadraj dışında kalan mekân. Bizim amaçlarımız çerçevesinde, sahne mekânı en basit haliyle, gözün sahnede algıladığı her şey şeklinde tanımlanabilir" sözcükleriyle ifade eder bu durumu Noël Burch.[56]

Miss Bala (Bala Güzeli) örneğinde, Laura bir odadan çıktığı ve kamera bir müddet arkada kaldığı zaman, bir tür sahne dışındaki mekân sık sık devreye sokulur; Burch'un ifadesiyle "bir karakterin bir kapıdan çıkmak, bir sokak köşesinden dönmek, bir sütunun veya başka bir kişinin arkasında kaybolmak ya da benzer bir eylemde bulunmak suretiyle eriştiği" bir mekândır. "Bu mekân kesiminin dış sınırı... ufkun ötesindedir."[57] Bununla birlikte, iki mekânın etkileşiminin çoğu Laura'nın kareye girmesi ve çıkmasıyla can buluyorsa da, bir bütün olarak Laura'nın sinemasal yolculuğu "uyuşturucuyla savaş"ın içinde gerçekleştiği

iro, Uluslararası İlişkiler Bölümü'ne sunulan Yüksek Lisans Tezi, Eylül, 2012.
55. "Miss Bala: Gerardo Naranjo interview".
56. Noël Burch, *Theory of Film Practice* (Film Pratiği Teorisi) (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981), 18.
57. *A.g.e.*

daha büyük jeopolitik mekânı ifade eder. Örnek vermek gerekirse, uyuşturucu çetesi bir gece kulübünü istila ederken Laura gece kulübünün duşunda saklanırken, çete üyelerinden birinin "Amerikalıyı bulun" dediğini duyarız. Çete elindeki mühimmatı kaybedince, bir sesin "Amerikalılarla temas kurun" dediğini duyarız (en nihayetinde, Laura geriye mühimmat getirmek için, bedenine paralar bantlanmış halde ABD'ye seyahat etmek zorunda bırakılır; bkz. Resim 26). Çeşitli işaretler, kadraj dışındaki mekânı "iki uluslu bir karmaşayı" içerecek şekilde genişletir... "araba plakaları California'dandır, para birimi dolardır, sınırın öte yakasından silahlar ithal edilir ve başlıca uyuşturucu pazarı Amerika Birleşik Devletleri'dir. [Üstelik] Katliam... Meksika'da kaldığı halde."[58] Dolayısıyla, Naranjo'nun kare içindeki yerlerin imgelerinin çoğu "'olay dizisinden' daha geniş bir boyut açar..."[59]



Resim 26: Laura'nın bedenine paralar bantlanırken.

58. Alıntılar şu eserdendir: Harley Shaiken, "Holding a Mirror to Mexico" (Meksika'ya Ayna Tutmak) *Berkeley Review of Latin American Studies* (Sonbahar 2011/ Kış 2012). Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://clas.berkeley.edu/publications/review/index.html.

59. Alıntı şu eserdendir: Roger Cardinal, "Pausing Over Peripheral Detail" (Çevresel Ayrıntılar Üzerinde Duraksama), şu eserde alıntılanmıştır: Elena Gorfinkel ve John David Rhodes, "Introduction: The Matter of Places" (Giriş: Yerler Meselesi), şu eser içindedir: Gorfinkel ve Rhodes, ed. *Taking Place: Location and the Moving Image* (Yer Alma: Konum ve Hareket Eden İmge) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), xiii.

Laura'nın mekânsal yolculuğu, uyuşturucu kaçakçılığı ve uyuşturucuyla savaş konusundaki tepkisel cevap ile ilişkili, makropolitik, iki uluslu bağlantıları ima ederken, her ikisinin mikropolitikasını da dışa vuran şey, bedeninin suç için ayartılması davranışıdır (etkilenen bölgelerde yaşayanların gündelik basit yaşamları üzerindeki zorlayıcı ve şiddet arz eden etkileri). Film, Laura'nın küçük erkek kardeşi ve babasıyla paylaştığı, küçük ve dar evinde başlar. İzleyicinin Laura'nın yüzünü görmesine yetecek kadar ışığın olmadığı, yalnızca birkaç anda böyle bir olasılığın bulunduğu bu açılış sahnesinde, Laura çoğunlukla sırtından filme alınır ve bu yaklaşım, Laura'nın kasvetli, yoksul yaşamında henüz özel tanınma eşiğini aşmadığı anlamının sinemasal ifadesidir. Laura'nın arkasından çekilen, filmdeki birçok sahnenin ilkinde üstünü giyinmesine tanıklık ederiz. Sonradan anlaşılacağı üzere, üstünü kendi isteğiyle giyindiği (veya çıkardığı) *tek* sefer budur.

Evden ayrıldıktan sonra, arkadaşı Suzu (Lakshimi Picazo) ile birlikte, (babasının girmek için tehlikeli bir ortam olduğu yönündeki kâhince uyarısına rağmen) Baja California eyaletinin güzellik yarışmasına girmek için yola koyulur. Yarışmaya kaydolup diğer yarışmacılar arasındaki yerini alınca, bir araya toplanan iyimser adaylar yatay kaydırmalı çekimde gösterilir. İzleyicinin gördüğü şey, yoksul ve mutsuz yaşamlarından bir çıkış yolu arayan, gergin ve ümitsiz genç kadınlar panoramasıdır. Laura bu sıraya dahil olmadan önce, sert ve soğuk organizatör Luisa (Leonor Vitorica) Laura'ya yarışmacı kıyafetini giymesi gerektiğini söyler. Laura'nın beden hareketleri üzerindeki bu kontrol hareketi, böylesi birçok hareketin daha ilkidir. Laura ve diğer yarışmacılar yere çizilen bir çizgi üstünde yürümek zorunda kalınca başka bir kontrol hareketi de hemen arkasından gelir. Bundan kısa bir süre sonra, adaylara gülümsemeleri ve örnek vermek gerekirse "Benim adım Laura Guerrero ve hayalim eyaletimin güzel kadınlarını temsil etmek" gibi belirli bir ifadeyi söylemeleri istenir (bu noktada, öncelikle karanlık ve salaş bir evde arkadan görüldüğü kasvetli bir yaşamdan

kurtulmayı uman Laura'nın önden eksiksiz çekilmiş yüzünü ilk defa görürüz). Bu dayatılan ifade, yarışmacıların final yarışması esnasında söylemeleri gereken diğer ifadeler –örneğin, yarışmanın ikincisi Jessica Verdugo'nun (Irene Azuela) zorunlu konuşması kendi eyaleti hakkında basında çıkan kötü haberlere ilişkin bir yakınmadır– ile birlikte, yarışmacıların nasıl resmî gerçek silahının ileticileri olarak işe koşulduklarına işaret eder. Fuentes'in önceki satırlarda yer verilen suçun devletin yerini aldığı ifadesinin ışığında, Naranjo bu gerçekliği gündelik yaşam alanına taşır; "keşfedilmemişi: Gizli panik yaşamını, suçun gündelik yaşamı nasıl işgal ettiğini ve suç örgütlerinin dışında kalan insanları zihnen nasıl yıprattığını" gözler önüne sermek suretiyle bu gerçekliği gölgelemeye yönelik resmî çabalara meydan okuma olarak görür filmini.[60]

Laura, yarışmaya kaydolduktan kısa süre sonra, uyuşturucu çetesinin bir piyonu haline gelince yüzleştiği şeyle karşılaştırıldığında, beden mimiklerini ve konuşmasını kontrol eden protokollerin devede kulak olduğunu öğrenmek zorunda kaldığında bahse konu bu paniği yaşayacaktır. Laura ve Suzu elemelerden geçerek yarışmacı olduktan sonra, bir gece kulübüne gider ve uyuşturucu çetesi bu gece kulübünü basar. Bu talihsiz olay, Laura'nın yarışmanın düzenlendiği mekâna dönmesini geciktiren şeydir ve sahneye çıkma saatini kaçırdığı için geri çevrilir. Uyuşturucu çetesinin elebaşı Lino Valdez (Noe Hernandez) Laura'yı duşta gördükten sonra Laura'nın kaçmasına izin verilmişse de, daha sonra gece kulübüne düzenlenen baskının ardından ortadan kaybolan Suzu'yu bulmada yardım etmeleri için yoldan geçen bir polise yalvarmasının ardından esir alınır. Çete ile işbirliği içinde olduğu anlaşılan polis, Laura'ya yardım etmek yerine, onu çete üyelerine teslim eder. Laura'yı gece kulübünden hatırlayan çete üyeleri, onu itip kakarak bir minibüse

60. Film üzerine yazan romancı/deneme yazarı Juan Villoro; şu makalede alıntılanmıştır: Elizabeth Malkin, "In the Crossfire of the Mexican War on Drugs" (Meksika'nın Uyuşturucuyla Savaşının Çapraz Ateşinde), *New York Times*. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.nytimes.com/2012/01/15/movies/gerardo-naranjos-miss-bala-reflects-mexican-drug-war.html?src=recg.

bindirir, ona gaddarca davranırlar, onu tehdit ederler ve kaderine karar verecek Lino'nun yanında, kafasında bir başlıkla bırakırlar.

Bu sekans boyunca, Naranjo'nun hızlı hareket eden kamerası, çetenin yetkililerle verdikleri mücadelelerin ortasında kalınca Laura'nın yaşadığı panik ve karmaşa hissini izleyiciye yaşatır. Bu sinemasal üslup, tek plan çekimlerle birlikte, özellikle de kaçmaya çalıştıktan sonra Lino ve çetesi Laura'nın evini işgal edince Laura'nın yaşadığı klostrofobinin bir benzerini yaratmak suretiyle Laura'nın nasıl kapana kısıldığını gözler önüne serer. Lino, Laura'nın babasını ve erkek kardeşini defeder ve Laura'dan soyunmasını talep ettikten sonra Laura'yı yatağını paylaşmak zorunda bırakır. Bu evde, Naranjo'nun görsel dili, Laura'nın evsel alanını değiştiren aydınlık ve karanlık ritimlerini dışa vurur, evcimenliğin gündelik ritimlerinden, tahakküm ve teslimiyet ritimlerine değişim yaşanır. Gece sabaha kavuşunca (aydınlık ile karanlık arasındaki oyun gelgite devam ettikçe muğlak bir hal alır), Lino çetenin gizli sığınağına düzenlenen bir polis baskınında kaybedilen mühimmatın yenisini tedarik etmek üzere ABD'ye para teslim edilmesi için Laura'yı hazırlar. Laura'nın sınırın ABD tarafına yaptığı yolculuk, kontrol ve kısıtlamanın iki düzeyinin yanında uyuşturucu kaçakçılığına olanak tanımak üzere tesis edilen kuruluşlar yığınını da gün ışığına çıkarır.

Birinci kontrol sınırdaki polis karakoludur ve burası, "içeri ve dışarı arasındaki sınır olduğu için içerinin güvenli, dışarının tehlikeli" olmasından dolayı genellikle "tehlike arz eden" bir yerdir.[61] Ne var ki, Laura'nın yaşadığı ve izleyicilerin Laura'nın görüş açısıyla tanıklık ettiği olayda, kuzeye uzanan yolda, sınır kontrolünden bir taksi içinde geçer ve ziyaret sebebine ilişkin bir soruya "Alışverişe gidiyorum" diye cevap verir. Sınırın aynı zum çekimi, Laura'nın dönüş yolculuğunda yine onun görüş açısıyla gösterilir ancak bu sefer tehlike artmıştır çünkü "alışveriş seyahatinde" satın aldığı cephaneyle ağzına kadar dolu bir araba

61. Alıntılar şu eserdendir: Emma Haddad, "Danger Happens at the Border" (Sınırda Tehlikeli Şeyler Olur), şu eser içindedir: Prem Rajaram ve Carl Grundy-Warr, ed. *Borderscapes* (Sınır Manzaraları) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 119.

kullanıyordur. İkinci kontrol, Laura'nın bedeni üzerindeki başka bir zorlama örneğidir. Laura'nın göğsünün etrafındaki bandı kesen ve parayı alan "*gringo*" (Amerikalı yabancı), sert bir sesle Laura'nın ellerini arabanın direksiyonundan ayırmamasını talep ededurur. Laura'nın gergin yolculuğu sürekli sahnede olduğu halde, uyuşturucu kaçakçılığı girişimi için olasılık koşulları sunan aygıtlar ağını (*dispozitifler*) izleyici bir nebze anlar; Laura'nın bedenine bantla yapıştırılan para, riski almaya razı olan taksi şoförü, Laura'yı daha kuzeye götürmek için kullanılan uçak ve pilot, dönüş yolculuğunda arabayı temin eden kişi ve uyuşturucu kaçakçılarına satmak üzere silah ve cephane tedarik eden, ABD'deki herkes: yetersizlik veya yolsuzluk nedeniyle bu türden faaliyetlere izin veren çeşitli yetkililer ve teşkilatlar ile politik öncelikleri soruna yeterli ağırlık vermeyen devlet kuruluşları.

Güzellik yarışmasına dönecek olursak, bu noktada gülemeyecek ya da konuşamayacak kadar sarsılmış bir Laura görürüz. Klişe güzellik yarışması konuşmasını yapma sırası Laura'ya gelince (ondan önceki rakibi Jessica, güzel Baja şehrinin saygı görmeyi hak ettiğini söyler), Laura'nın sesi çıkmaz. Buna rağmen, Laura'yı kontrol eden uyuşturucu çetesi-polislik aygıtlarının gücü yüzünden Baja Güzeli seçilir ve nihayetinde, güzellik kraliçesi sıfatıyla, uyuşturucuyla mücadele teşkilatının askerî kanadının başındaki General Duarte'ye bir oteldeki toplantıda teslim edilir ve şimdi de orduyla işbirliği yapan Lino da bu otelde bir suikast planlıyormuş gibi davranırken aslında kendi çetesine tuzak kurmaktadır (ancak o da ihanete uğrar ve olaylar son bulmadan önce öldürülür). Generalin odasında, Laura'ya son defa soyunması söylenir ve general Laura'yı okşamaya başlayınca ve Laura generalin kulağına öldürülmek üzere olduğunu fısıldayınca, Laura'ya giyinmesi söylenir. Devamında yaşanan ve çete üyeleri ile generalin korumalarından bazılarının öldüğü silahlı çatışmanın ardından, Laura başlıca kurban haline gelir. Askerler Laura'yı döver, (güzellik yarışması koordinatörü Luisa dahil olmak üzere) televizyon yorumcuları uyuşturucu kaçakçılarının işbirlikçisi olduğu gerekçesiyle onu Meksika adına

bir utanç kaynağı ilan eder ve bir kez daha bir arabaya zorla bindirilir ve götürülür. Yara bere içinde ve hırpalanmış Laura, arka sokaklardaki bir antrepo bölgesine terk edilir. Laura'yı son defa gördüğümüz bu sahne, yine arkadan çekimdir. Laura, filmin başlıca kurbanıdır (şüphesiz ki genel anlamda uyuşturucuyla savaşın Meksikalı kurbanlarını temsil eder). Laura'nın arkadan görüntüsü, artık tanınma düzeyinin altına indiğine ilişkin bir görsel ifadedir. Laura'nın özel tanınma anları ikiyüzlü savaştaki ana oyuncuların eseri olmuştur ve artık son bulmuştur çünkü Laura'nın bedeni bu oyuncuların çirkin projeleri için yararlı bir sermaye değildir artık.

En nihayetinde, Naranjo'nun filmi "uyuşturucuyla savaş" konusundaki resmî söylemlere yönelik güçlü bir saldırıdır. *Yönetmenin* silahları, André Bazin'in meşhur ifadesiyle "imge gerçekleridir"... "somut gerçek parçacıklarıdır" ve izleyicinin imge gerçekleri parçacıkları ile ABD-Meksika gerçek silahlarını yalanlayan bir anlatısal bütünlük arasında bağ kurmasına olanak tanımak suretiyle, izleyiciyi egemen devlet politikası temsillerinden ve beyanlarından kurtarma etkisi yaratırlar.[62] Naranjo'nun sinemasal estetik politikası eşsiz olduğu halde, Pier Paolo Pasolini'nin sinemasal politikasıyla birtakım benzerlikler taşır. Bu benzerliği anlamlandırmanın bir yolu, bir Pasolini müdahalesini (*interruptus*) Naranjo'nun kamerasının hareket ettiği şekilde işbaşında görmektir. Örnek vermek gerekirse, Pasolini *Mamma Roma* (1962) filminde "Cehennemi Varoşlarının Çevrelediği bir Roma"nın[63] eteklerinde yaşayan, ezilmiş sınıfların hazin yaşam-dünyalarını, kasvetli şehir manzaralarının ve konut projelerinin bol miktarda tek plan çekimleri ve zum çekimleriyle irdelerken, Naranjo Baja California'nın daha hazin mekânlarına yalnızca kısacık bakışlar sunar. Naranjo bunun

---

62. Bkz. André Bazin, *What is Cinema?* Cilt 2, Çev. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1971), 37 [*Sinema Nedir?*, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayınları, 2011].
63. Pasolini'den bir alıntıdır, şu eserdeki bir bölümün başlığıdır: John David Rhodes, *Stupendous Miserable City: Pasolini's Rome* (Harikulade Sefil Şehir: Pasoloni'nin Roma'sı) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 17.

yerine, uyuşturucu kaçakçısı çetenin ve bunların karşısındaki (ve çetelerin faaliyetlerine ne karşı gelen ne de yardım eden) polislik kurumlarının eylemleri, yaşam-dünyasının bu alelade ve ezilmiş kesimini bile tepetakla ettikçe, altüst edici hareket bulanıklıkları yaratır. Pasolini estetiğini bir anlık görüveririz ancak Naranjo'nun kamerası hızlı hareket eden bedenler ve araçları çekerken sürekli kesintiye uğrar (Örnek vermek gerekirse, Laura'nın sürekli çapraz ateş tehdidi altında kaldığı, çete ile polis arasındaki bir silahlı çatışma, çete üyelerinin devasa bir damperli kamyonun içinde kaçmasıyla son bulan, meşum bir köprü altı şehir sahnesinde gerilim dolu ve karışık bir atmosfer yaratır).

Uyuşturucuyla mücadeleyle bağlantılı aygıtların erimine ilişkin etkili bir harita sunan sinemasal metinleri irdelerken, Meksika'daki gündelik yaşam-dünyası üzerindeki etkilerine değindikten sonra, yasa uygulayıcı kurumların ve görevlilerinin işlenen zulümlerde en az uyuşturucu çeteleri kadar sorumlu olduğu bir savaşta ve yeni bir Bantustanlaştırmanın gündemde olduğu bir politika ortamı içinde, adaletin nerede konumlandırılabileceği sorusunu sorarak noktayı koymak istiyorum.

Adalet mi?

Laura'nın yaşadığı deneyimin travmatik ve kaygılarının belirgin olduğu aşikârken, Laura'nın yaşadığı deneyimin politik gücü yine Laura'nın hareket yörüngesi sayesinde ortaya çıktıkça, Laura'yı psikolojik özne yerine estetik nesne (1. Bölümde irdelediğim bir kavramsal kişidir) olarak kabul edersek bu politik güç üzerine düşünmek daha kolaydır. Laura'ya estetik özne muamelesi yapmak suretiyle, Laura uyuşturucu kaçakçılığının olasılık koşulları olan mekânların birçoğu içinde hareket etmeye zorlandığı müddet boyunca, Laura'yı etkileyen güçlerin Naranjo'nun sinemasal mekânını nasıl şekillendirdiğine bakabiliriz. Laura'nın hareketleri, uyuşturucu kaçakçılığı ve polislik süreçlerinin haritasını aşındırır çünkü ikisi de hem bir örgüt olarak hem de Meksika'nın yaşam-dünyasının çoğunu şiddetli kesintilere uğratan aygıtlar olarak işlev görür. Laura'nın suç

soruşturması/polislik süreci kapsamında yakalanmasına tepki gösterme şeklinde bariz bir edilgenlik söz konusu olduğu halde, (serbest hareket hakları) elinden alınan bir "haklar öznesi" olarak temsil ettiği bir "politik özneleştirmeyi" temsil eder her şeye rağmen. Laura, "sayılmayanların sayısını kayda geçiren" bir tür politik öznedir ve bu noktada öznellik politikası, vasıfsız görülenlerin politik vasfı ile ilgilidir.[64] Dolayısıyla, Laura bizzat pasif olduğu halde, Naranjo'nun filmi bir politik özneleştirmeyi hayata geçirir; Naranjo'nun sinemasal sanatının gücü, Laura'nın sırf bir güzellik yarışmasını kazanmak suretiyle kötü şöhret elde eden biri sıfatıyla değil, aynı zamanda uyuşturucuyla savaş konusundaki politik söylemler içindeki sayılmayanları simgeleyen biri sıfatıyla tanınma düzeyinin üzerine çıkmasına olanak tanıyan şeydir. Güzellik yarışmaları genellikle toplumsal tanınma mübadelesi sistemi içinde büyük ölçüde fark edilmeyenler için anlık bir tanınırlık yaratsa da, bu durumda film o türden bir tanınma olayına koşul ekler ve bunu devletdışı güçlerin toplumu çiğnediği, panik ve pasiflik yarattığı bir tarihsel an ile personeli suç örgütleriyle işbirliği kuran yasa uygulayıcı teşkilatların çöküşü ve/veya yozlaşması içinde bir çerçeveye oturtmak suretiyle başarır.

Dolayısıyla, resmî açıklamalar aksini iddia etse de, "uyuşturucuyla savaş"ta (güzellik yarışması koordinatörü Luisa'nın daha önce verilen bir alıntısında dile getirdiği üzere) "hiçbir şey adil değildir". O halde üzerinde düşünmemiz gereken sorun, uyuşturucuyla resmî savaşın teşkil ettiği adalet *dispozitifi* ile uyuşturucu kaçakçılığı sürecinde gözler önüne serildiği haliyle suç *dispozitifi* arasındaki suç ortaklığı gibi bir gerçek göz önünde bulundurulduğunda, adaletin nasıl anlaşılması gerektiğidir. Uyuşturucu kaçakçılığı ve polisliğin araçları olan çeşitli aygıtlara odaklanmışsam da, bir kez daha Michel Foucault'nun sunduğu ilgili metodolojik içgörüyü (1. Bölümde açıklanmıştır) göreve çağırmak istiyorum; Foucault'nun *dispozitifler* üzerine yorum-

64. Buradaki alıntılar ve kavramsal yönelim, Jacques Rancière'in haklar öznelerine yönelik şu eserdeki çözümlemesinden faydalanmaktadır: "Who is the Subject of the Rights of Man?" (İnsanın Haklarının Öznesi Kimdir?) *South Atlantic Quarterly* 103: 2/3 (Bahar/Yaz, 2004), 305.

ları *dispozitifin* eleştirel kullanımına temel teşkil etmiştir ve bu durum özellikle *Biyopolitikanın Doğuşu* başlıklı derslerinde geçerlidir; daha önce dikkat çektiğim üzere, Foucault bu eserinde "metot seçimi" konusunda bazı yorumlarda bulunur ve bunu yaparken, daha önce değindiğim üzere, "somut fenomenleri evrensellerden çıkarsamak yerine ya da belirli somut pratikler için zorunlu bir anlaşılabilirlik dizgesi olarak evrensellerle başlamak yerine, somut pratiklerle başlamak ve deyim yerindeyse, bu evrenselleri bu pratiklerin dizgesinden geçirmek istiyorum" yorumunda bulunur.[65]

Uyuşturucuyla savaşta başvurulan polislik pratiklerine tutulan bir mercek, adaletsizlikleri vurgular. Polis teşkilatlarının aşırılıkları, devletlerin ve yasa yürütme teşkilatlarının yasal ve yasadışı malları belirlemedeki ve bu malların nakline izin vermedeki keyfiyeti göz önünde bulundurulduğunda, uyuşturucuyla savaşta gerek neyin zorunlu kontrol nesnesi haline geldiği bakımından gerekse uyuşturucuyla savaşın yürütüldüğü bölgelerde yaşayanların haklarının korunma haddi bakımından "hiçbir şeyin adil olmadığı" ortaya çıkar. Aksi takdirde hakkaniyet olarak adaletle ilgilenebilecek kuruluşlar, şiddet içeren bir yüzleşme şeklini alan bir "adalet" peşinde koşar.

Başka seçenekler var mıdır? ABD'nin polislik teşkilatlarını fazlasıyla üzen bir yaklaşımla "uyuşturucuyla savaş olarak adalet" modeline direnen tek bir ulus devlet vardır: Bolivya. Bolivya Devlet Başkanı Evo Morales'in yaklaşımı, polislik teşkilatını askerileştirmesi, Meksika'daki uyuşturucu savaşındaki ölüm oranını artıran Meksika Başkanı Felipe Calderon'a zıttır. Başkan Morales'in silahı, polislik teşkilatlarının askerileştirilmesi yerine "koka ruhsatıdır".[66] Morales'in yaklaşımına temel

---

65. Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics*, Çev. G. Burchell (New York: Palgrave, 2008), 3 [*Biyopolitikanın Doğuşu College De France Dersleri (1978-1979)*, Çev. Alican Tayla, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015].
66. Bkz. William Neuman, "Coca Licensing is a Weapon in Bolivia's Drug War" (Koka Ruhsatı Bolivya'nın Uyuşturucuyla Savaşında bir Silah), *New York Times*. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.nytimes.com/2012/12/27/world/americas/bolivia-reduces-coca-plantings-by-licensing-plots.html?pagewanted=all&_r=0.

teşkil eden bağlam, Bolivya'nın kültürel pratikleri ve çıkarları Morales başkan olmadan önce göz ardı edilen yerli halklarının tarihsel itaatleridir. Morales başkan olmadan önce yerli halklar bir neoliberal kalkınma ekonomisi paradigması bünyesinde bir nebze tanınmaya başlamışsa da, yerli halkların çoğunun koka çiftçisi olarak çalıştığı ahlaki ekonominin tanınması söz konusu değildi. Morales öncesindeki hükümetler, küresel uyuşturucuyla mücadele girişimlerine katılmaya devam etmiştir.

Morales 2006 Ocak ayında göreve geldikten sonra, farklı bir yönetim zihniyetine dayanan, farklı bir "sınır adaleti" getirdi. "Sınır boyu" bakımından, kokayı imal edilen tali ürünü olan kokainden kati surette ayırdı. Bütün vatandaşların aynı politik özne olarak görüldüğü önceki modeli devam ettirmek yerine, Morales getirdiği yönetim zihniyeti değişikliği doğrultusunda, Bolivya toplumundaki tarih boyunca Avrupa ve İspanya kökenli toplumlar ile yerli toplumlar arasında farklı çıkarlar ve alternatif ahlaki ekonomiler yaratan fay hatlarına odaklandı.[67] Aslına bakacak olursak, Morales koka ile çağdaş mal akışları arasındaki bağı koparmak ve Bolivya toplumunu şekillendirmiş (küresel kapitalizm öncesi) ilişkileri yeniden canlandırmak üzere geçmişe dönmüştür:

> Üç yüzyıllık bölgeler arası İspanyol koloni dönemindeki koka yaprağı patikası, günümüzdeki Peru, Bolivya, Şili ve Kuzey Arjantin topraklarında, büyük ölçüde maden işçileri ve başka ağır iş emektarları için zikzaklar çizerek ilerlemiştir. Küresel bir lezzet ve koka için bir pazar yaratılmasından öncesinde de vardı; koka pazarı, Fransızların lüks ticari içeceği *Vin Maraini* ile 1863 yılında başlamış ve daha sonra Almanların 1884-1887 arasında körüklediği *kokain* patlaması esnasında sanayileşmiştir.[68]

67. Morales'in yarattığı farka ilişkin bir özet için bkz. Robert Albro, "Confounding Cultural Citizenship and Constitutional Reform in Bolivia" (Bolivya'da Kültürel Vatandaşlık ile Anayasal Reformun Harmanlanması), *Latin American Perspectives* 37: 3 (Mayıs, 2010), 71-90.
68. Paul Gootenberg, "Talking Like a State: Drugs, Borders and the Language of Control" (Devlet Gibi Konuşma: Uyuşturucu, Sınırlar ve Denetim Dili), 106.

Uyuşturucu savaşından koruma dalaveresine (devletler mal akışları üzerinde mali kontrol elde etmeye çalışıyordu) müdahale eden Morales, 2009 yılında ABD'nin DEA ajanlarını kapı dışarı etti ve Bolivya'nın eski narkotik suçlarla mücadele daire başkanını (uyuşturucu kaçakçılığı suçlamalarıyla) tutukladı. Koka yetiştiriciliğini kapsayan katı bir ruhsat yasası bu hamlelere eşlik etti ve bu yasa, koka üretiminde %12-13 oranında düşüşün yanında, "Kolombiya, Meksika ve bölgedeki diğer kesimlerde uyuşturucu kaçakçılığını kontrol etmeye yönelik ABD önderliğindeki önlemlerin kanlı bir yan ürünü" olan, şiddet içeren suçlarda da azalmayı beraberinde getirdi.[69] Morales yönetimindeki Bolivya, kokaini hâlâ suç saydığı halde, koka yaprağını yerli nüfusun büyük bir kesimi tarafından çiğnenen, geleneksel bir ilaç/uyarıcı olarak tanımaktadır. Chapare bölgesindeki binlerce koka yetiştiricisini kayıt altına alan Bolivya hükümeti, bir yandan ürüne eşit erişimi (ve üreticiler için adil bir gelir düzeyi) temin etmek üzere ekimi kısıtlarken, bir yandan da kokanın uyuşturucu kaçakçılığında kullanılmasını engellemektedir. Morales hükümeti, ABD'nin paramiliter modeliyle bağlantılı şiddet olmaksızın, koka ekilen arazilerin büyük kısmını, Meksika'daki uyuşturucuyla savaşın yol açtığı şiddet düzeyine yakın hiçbir olay yaşanmaksızın ortadan kaldırmıştır: "Bir hükümet raporunda, 1998-2002 döneminde koka arazilerinin ortadan kaldırılmasıyla bağlantılı şiddet olaylarında Chapare bölgesinde 60 kişinin öldüğü, 700'den fazla kişinin de yaralandığı bildirilmiştir."[70]

"Adil ama sert mi?" Son olarak, Mann'ın *T-Men* (Hazine Müfettişleri) filmindeki anlatıdan bir repliğe dönelim; bu replik, polislik aygıtının yansız adalet dağıttığını ima eder. John Rawls ve Ronald Dworkin gibi liberal meşrutiyetçilerin adaletine yönelik, her zaman revaçta olan akılcı yaklaşımdaki kusurlara kısaca değinmek istiyorum. Rawls, hakkaniyet olarak adalet konulu meşhur (ve sürekli duruma göre kendini ayarlayan)

69. Neuman, "Coca Licensing is a Weapon in Bolivia's Drug War".
70. *A.g.e.*

incelemesinde,[71] bir politik özgürlüğe ayrıcalık tanır; bu politik özgürlük anlayışında, kişi herkesi kapsayacak bir temel özgürlük konusunda eşit hakka sahip olduğu, toplumsal ve ekonomik eşitsizliklerin herkesin lehine olduğu ve bütün vatandaşların eşit derecede erişebildiği pozisyonlar ve makamlarla bağlantılı olduğu bir toplum içinde yaşamak isteyecektir. Kant'tan esin alan bir kamusal akıl modelini benimseyen Rawls bunun yanında, eşitliğin bir aritmetik toplama tekabül ettiği bir demokrasi tasavvurunu benimser; öyle ki, adalet meselelerinde "temsilin tükenmezliği" (adaletle ilişkili mülahazalara katılanlar listesine herkes dahil edilebilir) anlayışı vardır.[72] Aslına bakacak olursak, Rawls "bir devlet gibi konuşur"; geç dönem yazılarında hakkaniyet olarak adaletin metafizikten ziyade politik özellik taşıdığını ve "anayasal meseleler" üzerine tartışmalarda gündeme getirildiğini savunur.[73]

Dworkin de benzer şekilde liberal bir adalet modelini devam ettirir; bu modelde eşitlik esas kavramdır ve bir politik aritmetik de başlıca çözümleme aracıdır. Dworkin'in modelinin merkezinde, eşit fırsat tanınması gereken, tarihdışı bir "etik birey" vardır. Daha önce dile getirdiğim gibi,

> Dworkin, politik eşitliği, bireylerin politik tercihlerini ifade etmelerine yönelik fırsata indirger. Dworkin'in söylemin gücünü ayırt edememe başarısızlığı, "insanların politik tercihleri olduğu"[74] gibi görünüşte sorunsuz sayıltıyı dışa vurmasında belirgindir. [Oysa] ...

71. Şu eserlerdeki asıl ifadeye bkz. John Rawls, *Theory of Justice* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1981) [*Bir Adalet Teorisi*, Çev. Vedat Ahsen Coşar, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2017] ve yazarın daha sonraki makalesi: "Justice as Fairness: Political not Metaphysical" (Hakkaniyet Olarak Adalet: Metafizik Değil Politik), *Philosophy and Public Affairs*, 14: 3 (Yaz, 1985), 223-251.
72. Rawlsçu liberal imgelemin bu yönüne ilişkin iyi bir yorumlama için bkz. Davide Panagia, *The Poetics of Political Thinking* (Politik Düşüncenin Yazınbilimi) (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2006), 80-81.
73. John Rawls, *Political Liberalism* (New York: Columbia University Press, 1993), 240 [*Siyasal Liberalizm*, Çev. Mehmet Fevzi Bilgin, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007].
74. Ronald Dworkin, *Sovereign Virtue: The Theory and Practice of Equality* (Egemen Erdem: Eşitlik Teorisi ve Pratiği) (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000), 17.

> Politik tercihlerin insanları olduğunu söylemek, politik açıdan daha aşikâr ve anlaşılırdır. Dworkin, öznel eyleyenliği politik canlandırma bakımından öncelikli modeli olarak öne çıkarmak suretiyle, politik anlaşılabilirlik [devletin konuşması] konusunda öznelerin elindeki yerleşik modellere erişim olanağını engeller.[75]

Rawls ve/veya Dworkin'in liberal adalet modelini ayakta tutan politika tasavvuruna karşı çıkan bir politika yorumuyla, Jacques Rancière "her bireyin yasa önünde bir özne olduğu ya da başkalarınınkiyle birlikte sayılacak bir politik tercihe sahip olduğu, tipik bir politik aritmetiğe" yönelik eleştiri sunar. "'Esnafların veya mübadelecilerin aritmetiğinin' aksine ... Rancière 'olağan ölçüme sığmayan bir büyüklükten' herhangi bir kişinin eşitliğini başka herhangi bir kişininkiyle denk tutan bir mantığa sığmayan bir 'paradoksal büyüklükten' bahseder."[76] Rancière'nin politika yorumu, Naranjo'nun filmi *Miss Bala* ve Başkan Morales'in yeni yönetim anlayışındaki içkin özneleştirme eylemlerine fazlasıyla uyar. Rancière'ye göre politika, hesaba katılmayan bir tarafın gerçekleştirdiği bir eylemin değerini kanıtladığı bir olaydır; kanıtlanan bu değer, "özneleştirme modlarının içinde faaliyet gösterdiği bedenlerin ve mekânların önlem veya anlamını yeniden düzenlemek suretiyle özneleştirme modlarını yaratan sisteme" meydan okur. Başkan Morales örneğinde meta odaklı "ırkçı devlete", Naranjo örneğinde de uyuşturucuyla savaşan devletin uyuşturucu kontrol aygıtlarına yönelik meydan okumalarda görünürlük eşiğinin üzerine çıkmalarına izin verilmesi sayesinde Naranjo'nun Laura karakterine ve Başkan Morales'in yerli koka yetiştiricilerine adalet dağıtılır. Başkan Morales, yasal ve yasadışı uyuşturucuyu ayrıştıran yasa koyucu şiddetine meydan okur. Naranjo, politik açıdan vasıflı ve vasıfsız bedenler ayrımına ilişkin biyopolitik/hukuki düzene meydan okur. Bu bölümde

---

75. Michael J. Shapiro, *Methods and Nations: Cultural Governance and the Indigenous Subject* (Yöntemler ve Uluslar: Kültürel Yönetişim ve Yerel Özne) (New York: Routledge, 2004), 23.

76. *A.g.e.*, 24-5. Tırnak içindeki alıntılar şu makaledendir: Jacques Rancière, "Politics, Identification, and Subjectivization" (Politika, Özdeşleştirme ve Özneleştirme) *October* 61 (Yaz, 1992), 15.

son söz hakkını Jacques Derrida'ya vereceğim: "Kanun olarak adalet, *ayıran*, bölen bir karar almaksızın asla uygulanamaz."[77] Bununla birlikte, Derrida'nın sözleri adalet ve arşivler konulu son bölümde bir kez daha önem kazanır. Derrida'nın sürekli gelişen ve böylelikle dünyada gelecekte olacakları değiştiren bir açık arşive duyduğu bağlılık, son bölümün biçimlendirilme şekline büyük ölçüde ilham veriyor.

77. Jacques Derrida, "Force of Law" (Kanunun Hükmü), şu eser içindedir: Drucilla Cornell, Michael Rosenfeld ve David Gray, ed. *Deconstruction and the Possibility of Justice* (Yapısöküm ve Adalet İhtimali) (New York: Routledge, 1992), 24.

5
Adalet ve Arşivler

Zulümler Arşivi

Mathias Énard'ın 1. Bölümdeki çözümlemenin çoğuna ilham veren *Mıntıka* başlıklı yapıtı, bu bölümün ana konusu için de uygun bir başlangıç perspektifi sunuyor. Romanın tarihsel bağlamını ve dramı hatırlatmak gerekirse: Yaşamında doğru yolu bulmuş, Hırvat bir milis olan başkahraman Mirkoviç, "mıntıkada" (Akdeniz bölgesinde) işlenen zulümlere ilişkin bir arşivi (bir valizin içinde taşımaktadır) Vatikan'a satmak için Milan'dan Roma'ya seyahat ederken, geriye dönüşlerle romanı anlatır. Başka bir yapıtımda da ele aldığım gibi,

> Énard, tren yolculuğu anlatısı içinde, arşiv politikası üzerine dolaylı bir yorum sunar. Mirkoviç söz konusu arşivi güvene almak için, valizi oturduğu koltuğun demirine kelepçeler. Trenin varış yeri olan Roma Termini istasyonu ve valizin varış yeri olan Vatikan'ın sunduğu uygun sembollerin yanında, Mirkoviç'in bu hareketi politik veya dinsel yetkililerin arşivlerinde kendilerine yer bulduktan sonra, kayıtların güvence ve kilit altına alındığını ve değiştirilmekten muaf hale geldiklerini ima eder... Bununla birlikte, romanın plastik estetik öznesi Mirkoviç'i ete kemiğe büründürme şeklinin gözler önüne serdiği üzere... ve bu öznenin tarihsel hatıratın kırılganlığına ve Mirkoviç'in yaptığı yolculuktaki sadakate delalet etmesinin ima ettiği üzere, arşiv hiçbir zaman tamamen güven altında değildir.[1]

Eskiden güven altına alınmış bir arşivin tartışmaya açıldığı yerler arasında, politik aktivistlerin arşivlerin erişime açılması lehine çaba gösterdiği, *Apartheid* sonrası Güney Afrika vardır. Örnek vermek gerekirse, arşiv-adalet ilişkisi üzerine bir yorumunda, Güney Afrikalı Verne Harris, arşiv kaydı tutmanın "başka çok sayıda kişinin"[2] özellikle de tarih boyunca dışlanmışların geniş katılımına açılması çağrısında bulunur: "Kayıtlar... her zaman tutulma süreci içindedir. İster konukseverlik anlayışı içinde birlikte isterse dışlayıcılık anlayışı içinde ayrı ayrı yapalım, kayıtların anlamları ve önemlerini anlatan her birimiz, kayıt tutucu oluruz." Harris, bununla birlikte "Acı gerçek şudur ki, kayıt tutmanın şekli (ile şekillendirilmesi) iktidar ilişkileriyle belirlenir" notunu düşer.[3] Harris'in arşiv konulu etosu ve politika üzerine gözlemi, Jacques Derrida'nın arşivler konusundaki meşhur düşünceleriyle örtüşür: Her ikisi de arşivlerin belirsiz bir geleceğe açılmasını destekler ve aynı zamanda arşivleri şekillendiren iktidar bağlantılı yatırımları tanır. Derrida, arşivlerin oluşturulurken "hayali Mesihlik"[4] anlayışıyla yönlendirilmesi

1. Michael J. Shapiro, *Studies in Trans-Disciplinary Method: After the Aesthetic Turn* (Disiplinler Arası Yöntem Üzerine Çalışmalar: Estetik Değişimin Ardından) (New York: Routledge, 2012), 112.
2. Verne Harris, *Archives and Justice: A South African Perspective* (Arşivler ve Adalet: Güney Afrika Perspektifi) (Chicago: SAA, 2007), 5.
3. *A.g.e.*
4. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Arşiv Humması: Fre-

gerektiğinde ısrar eder ve "hafızayı değilse de arşivi denetim altında tutmaksızın bir politik iktidar olmadığı halde, etkin demokratikleşme her zaman bu temel kriterle ölçülebilir: Arşivlere, oluşturulması ve yorumlanması süreçlerine katılım ve erişim".[5] Şüphesiz, kayıt tutmanın tarihsel yörüngesinin çoğu, yalnızca söylemler üzerinden değil aynı zamanda söylemlerin yaratıldığı ve saklandığı mekânlar üzerinden, iktidar ve kontrol yapılarının lehine çizilmiştir. Derrida'nın parmak bastığı üzere, "Arşivler ayrıcalıklı bir topoloji doğrultusunda arşivin başlığı altında saklanır ve sınıflandırılır. Bu ender yeri, hukuk ve tekilliğin ayrıcalık noktasında kesiştiği bu yeri işgal ederler."[6] Arşivin oluşturulması sürecine dahil olan söylem olaylarına odaklanan Foucault da arşiv-iktidar ilişkisine değinir: "Arşiv, öncelikle nelerin söylenebileceğini belirleyen hukuktur, ifadelerin eşsiz olaylar olarak ortaya çıkmasını yöneten sistemdir."[7]

Arşiv-iktidar ilişkisi hem tarihle derin köklere hem de günümüze uzanan, kesintisiz bir yörüngeye sahiptir; örnek vermek gerekirse, engizisyon yargılamalarında harekete geçirilen arşivler böyledir. Genellikle "'Karanlık Çağlar' terimi" ile bağdaştırılan "engizisyon, ... belirli grupları hedef alan, hukuk metinlerinde yasalaştırılmış, sistemli bir şekilde düzenlenmiş, gözetim mekanizmalarıyla uygulanan, ciddiyetle örnekleri sunulan, zamanla devam ettirilen, kurumsal iktidarın desteklediği ve tek bir doğru yol görüşüyle meşrulaştırılan bir dizi disiplin prosedürüdür".[8] Bu türden engizisyonların olasılık koşulları üzerine kafa yoran Cullen Murphy, engizisyonlarla ilişkili zulümlerin sadece "kayıt

udcu bir İzlenim), Çev. Eric Prenowitz (Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1995), 36.

5. *A.g.e.*, 4, not 1.

6. *A.g.e.*, 3.

7. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, Çev. Alan Sherida (New York: Pantheon, 1962), 129 [*Bilginin Arkeolojisi*, Çev. Veli Urhan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011].

8. Alıntı Cullen Murphy'nin engizisyon tarihçesi konulu şu eserindendir: *God's Jury: The Inquisition and the Making of the Modern World* (Tanrı'nın Jürisi: Engizisyon ve Çağdaş Dünyanın Meydana Getirilmesi) (New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2012), 6.

tutma için gerekli prosedürleri değil, aynı zamanda kayıtlar derlendikten ve saklandıktan sonra bilgiye tekrar erişmeyi [ancak aynı zamanda] ... önemli mesafeler arasında mesajları gönderme konusunda bir nebze kabiliyet ve aynı zamanda başkalarının iletişimini kısıtlama konusunda bir nebze kapasite" gerektiren, süregelen zulüm pratikleri olduğuna dikkat çeker. Murphy ayrıca "Yürütmeyi veya uygulamayı güvence altına almak için bir iktidar kaynağı olmak zorundadır" diye de ekler.[9] Murphy'nin atıfta bulunduğu "engizisyon dürtüsü" tarihsel dinsel engizisyonlar (en meşhuru da İspanyol Engizisyonu'dur) zamanından beri ayakta kalmıştır. Günümüzdeki tecessümündeyse, bir "engizisyon" 11 Eylül sonrasındaki "Vatan Güvenliği" girişimi adıyla yürütülmüştür ve Başkan George W. Bush döneminde başlatılmış, Başkan Barack Obama döneminde devam ettirilmiş ve şu kurumların dahil olduğu bir güvenlik *dispozitifiyle* sonuçlanmıştır: "[Büyük ölçüde] 'gözlerden ırak' bir 'alternatif' Amerika coğrafyasına" tekabül eden... yaklaşık 1.271 devlet kuruluşu ve 1.931 özel şirket" (*Washington Post*'un 2010 tarihli bir raporuna göre).[10]

Bununla birlikte, günümüzdeki "Engizisyon Devleti"[11] ile bağlantılı gözetim amaçlı arşivleme, gizli yapıldığı ve dolayısıyla hesap verme konusunda hükümet ve güvenlik bürokrasisi tarafından korunduğu halde, internetin geçmişteki, günümüzdeki ve gelecekteki olayların anlamı ve önemi üzerine yorum yapmayı demokratikleştirdiği çağdaş koşullar altında, arşiv oluşturma alanındaki münhasırlık önemli ölçüde ortadan kaldırılmıştır. Müstakbel geçmişler –devletin başlattığı merhametsiz güvenlik önlemlerinin gelecekte yol açmış olacağı şeyler– sürekli bir dinamiktir çünkü verilere ve kamu yayıncılığına eriştikçe sözümona (karşı) arşivcilerin (örneğin kurmaca karakter Mirkoviç) ihtilafına gittikçe açık hale gelirler. Mevcut medya teknolojisi koşulları çerçevesinde, devlet politikasına meydan okuyan yeni arşivcilik

9. *A.g.e.*, 21.
10. *A.g.e.*, 234.
11. *A.g.e.*

türleri çoğalıyor; güvenlik aygıtlarının aşırılıkları ile ilgili karşı kayıt arşivlerinin (bunların arasında Guantanamo tutuklularının dosyalarına ilişkin ayrıntılar bulunmaktadır) internet üzerinden kamuya açıklandığı WikiLeaks girişimi ve Edward Snowden'ın devletin gözetim uygulamalarını sızdırması ve internet üzerinden kamuya açıklaması bunlara verilebilecek örneklerdir.[12] Bunun yanında, çeşitli sanat türlerinden gittikçe artan sayıda başka karşı-resmî-arşiv üretimleri bulunmaktadır ve uzun metraj filmler ve belgeseller ile edebiyat eserleri bunlara örnektir.

Bu bölümde alternatif arşiv türlerinin çoğalması koşuluna eğiliyorum ve adalet ile arşivler arasındaki ilişki bakımından anlamlarını değerlendiriyorum. Bu anlamları irdelemek üzere bir çerçeve oluşturmak için, Kafka'yı andıran, yerinden edilmiş, Franz Kafka'nınkarakterine fazlasıyla benzeyen bir Macar olan, kurmaca bir arşivci ile başlıyorum. Romanın mirasıyla başlamak gerekirse: Kafka "Sanço Panza Hakkındaki Gerçek" başlıklı kısa bir meselde, Miguel de Cervantes'in epik romanı *Don Kişot*'a ironik bir şaşırtıcı son sunar:

> Sanço Panza, yaptığıyla hiçbir şekilde böbürlenmeksizin, akşam ve gece saatlerinde ona bol miktarda şövalyelik ve macera hikâyeleri anlatmak ve böylelikle daha sonra Don Kişot adını verdiği şeytanı kendisinden başka şeylere yönlendirmek suretiyle, herhangi bir kısıtlama olmaksızın, en çılgınca kahramanlık öyküleri için yola çıkan bu şeytanın (bununla birlikte, önceden belirlenmiş bir nesne olmadığı için bizzat Sanço Panza olmalıydı) kimseye zarar vermemesini yıllar boyunca sağladı. Özgür bir insan olan Sanço Panza, felsefi bir anlayışla, belki de sorumluluk duygusuyla, maceralarında Don Kişot'un yanında oldu ve ömrünün sonuna kadar bu maceraları harika ve öğretici eğlence olarak sakladı.[13]

12. Evgeny Morozov internetin öncelikle bir demokratikleşme aracı olduğu yönündeki iyimser görüş konusunda bir uyarıda bulunur: "Ya internetin özgürleştirici gizil gücü aynı zamanda apolitikleşme tohumları içeriyorsa? ... Twitter'da devrim ancak devlet aygıtı interneti tamamen görmezden geliyorsa ve kendi başına bir varlık göstermiyorsa mümkündür." Alıntılar şu eserdendir: *a.g.e.*, 239.
13. Franz Kafka, "The Truth about Sancho Panza" (Sanço Panza Hakkındaki Gerçek), şu eser içindedir: *Complete Stories* (Bütün Öyküleri), Çev. Willa ve Edwin Muir (New York: Schocken, 1971), 430.

Meselin odak noktası Sanço Panza'ymış gibi göründüğü halde, şüphesiz daha önemli şey, meselin "gerçek" kavramı konusunu nasıl düşündüğüdür ve bu durum muhtemelen Sanço Panza'nın geleneksel ebedî gerçek kavramına yönelik bir eleştiri sunma, başka bir deyişle sözümona gerçeğin anlamlandırma uygulamalarının bir fonksiyonu, dilin bir sonucu olduğunu gösterme niyetine uygulanır. Kafka'nın meseli, gerçek soruları sormanın olağan yollarına meydan okur; gerçeğin *ne* olduğunu sorgulamak yerine, önemli soruların şunlar olduğunu ileri sürer: Kimin gerçeği, hangi bakış açısıyla ve hangi amaçla dramatize edilmektedir? Dolayısıyla gerçek ile iktidar arasındaki ilişkiye (Foucault'nun eserlerinde herkesçe bilindiği üzere ilişkilendirilmiştir) yönelik soruları su yüzüne çıkarır.[14]

Kafka'nın Sanço Panza karakteri; başka bir kurmaca karakter, László Krasznahorkai'nin *Savaş ve Savaş* başlıklı romanındaki başkahraman György Korin için bir ilham kaynağıdır büyük olasılıkla. Kısaca değinmek gerekirse, Budapeşte'nin kenar mahallerindeki bir ofiste kâtip/arşivci olarak çalışan Korin, "keşfettiği" ve yazarı belirsiz bir elyazmasıyla New York'a seyahat eder. Beyan edilen niyeti, metni yorumlamak ve tercüme etmek, sonrasında da tarihin daimi arşivinin bir parçası olacağı (diye düşünmüştür) internete yüklemektir. Korin, Macaristan'dan New York'a uzanan coğrafi göçünün yanında, sembolik göçler/kimlik göçleri de yaşar: Öncelikle çevresel bir konumda gördüğü bir yerdeki arşiv müdürlüğünde çalışan, önemsiz bir arşivciyken dünyanın merkezi olarak gördüğü yere, günümüz Roma'sına göçer ("niye, diye sordu kendine, dünyanın merkezinde oturabilecekken neden Budapeşte'nin iki yüz küsur kilometre güneybatısındaki bir arşivde vaktini harcamak niye"),[15] ikincisi

14. Gerçek-iktidar ilişkisine ilişkin çözümlemeler Foucault'nun yazılarında fazlasıyla vardır. Foucault, *College de France* okulundaki açılış derslerinin başlarında bu yaklaşımın arkasındaki mantığı sunar. Bkz. "The Order of Discourse" (Söylemin Düzeni), şu eser içindedir: Michael J. Shapiro, ed. *Language and Politics* (Dil ve Politika) (New York: NYU Press, 1984).

15. Laszlo Krasznahorkai, *War and War*, Çev. George Szirtes (New York: New Directions, 2006), 19 [*Savaş ve Savaş*, Çev. Gün Benderli, İstanbul: Can Yayınları, 2014].

de, bir marjinalken, Macar iken, New Yorkluluğa yaptığı göçün yanında aynı zamanda sadece Macarca konuşurken melez bir dil kullanan kişiliğe yaptığı göçtür (öykü ilerledikçe Korin'in Macarcası İngilizce sözcüklerle çeşnilendirilir). Krasznahorkai Kafka gibi, anlaşılabilirliği açıkça pozitif başarıdansa bir bilmece olarak görür. Her anlaşılabilirlik modu, bir söylemsel ekonomi içinde çalışır. Bir anlamı tesadüfen çıkarmak, alternatifleri dışlayan, ihtiyari bir yere atlamaktır. Dolayısıyla, Korin elyazmasını okudukça (metni güzelleştiriyormuş gibi görünür ancak çok sayıdaki ipucu bütün anlatının onun icadı olduğuna işaret eder), metnin içeriği konusunda adaletli bir şey yapmanın bariz bir yolu olmadığını anlar. Okumasında birkaç noktada elyazmasını anlayamadığını itiraf eder: Örneğin, "Satırları sayısız defa okudu... ama elyazmasının gizemi hiçbir şekilde azalmadı..."[16] Buna rağmen neden "metnin beklenti baskısına tepki vermediğini" neden "edebiyat eseri" (veya herhangi bir bilindik tür) olmadığını ve neden muğlak "bir hitap şekli" olduğunu merak ederken bile kendini "yokluğundan dolayı kederlendiği itibar ve anlamı ortaya çıkarmaya" adar. "En azından metnin belirli bir kişiye hitaben yazılmadığı gün gibi açık" kanaatine varır.[17] Sonuç itibarıyla roman, arşivciliğin özgün bir türü ve sabit bir hedef kitlesi olmadığını ima eder.

Krasznahorkai'nin üslubu –sık sık bir bölümün tamamını meydana getiren, uzun cümleler– roman boyunca elyazmasının olağandışı anlatı yapısını (dört seyyahın zaman ve mekân içindeki macera dolu eve dönüş yolculuğunu anlatır) dışa vurur. Yolculuk, Minos medeniyeti dönemindeki Girit Adası'nda başlar, 1812 yılında Almanya'nın Köln şehrinde, sonra da Venedik'te ve 15. yüzyılda İspanya'da devam eder. Bu noktada bir parantez açmak gerekirse, cümle yapısı, Korin'in elyazması tercümesi metni M.M. Bahtin'in "kronotoplar" (4. Bölümde değinilmiştir) adını verdiği şeyle inşa eder; kronotoplar "edebiyatta sanatkârane yollarla dışa vurulan zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlan-

16. *A.g.e.*, 103.
17. *A.g.e.*, 201.

tısallığını" ortaya koyar.[18] *Savaş ve Savaş* örneğindeyse, Korin'in tasvir/icat ettiği elyazmasındaki anlatı, Bahtin'in ortaya çıkma ve karşılaşma kronotopları örnekleriyle örtüşür. Ortaya çıkma kronotopunda, "ortaya çıkma" ikilidir; "kahramanın" bireysel oluşunu bir tarihsel oluşla birbirine bağlar; kişi ve dünya yeni biçimlerde ortaya çıkar veya doğar. Karşılaşma kronotopundaysa, yol kronotoplarına atıfta bulunur; "yol, gelişgüzel karşılaşmalar için iyi bir yerdir... İnsan kaderlerini ve yaşamlarını belirleyen uzamsal ve zamansal diziler, toplumsal mesafelerin çökmesiyle daha karmaşık ve daha somut hale geldikçe, farklı şekillerde kaynaşırlar.[19] Böylelikle arşivlerin oluşturuldukları türleri çoğullaştırmak suretiyle arşivleri istikrarsızlaştırmasının yanında roman, arşivlerin üretiminin zamansallığının büyük ölçüde tesadüfi olduğunu ileri sürer. Louis Althusser'ın "karşılaşmanın materyalizmi" üzerine tefekkürü, Korin'in arşivini tamamlama şeklinin tesadüfiliğini ele alır. Korin'in karşılaşma güdümündeki elyazması çevirileri, Althusser'ın alternatif yaratım ve "başarılmış olay"ın yerinden edilmesi adını verdiği şeyi içeren bir arşiv yaratır: "[Arşivsel] tarih... başarılmış olayın, başarılacak ve çözülemeyen bir olayla ebediyen iptal edilmesinden başka bir şey değildir ve iptal eden olayın gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini ya da ne zaman ya da nasıl gerçekleşeceğini bizler önceden bilemeyiz."[20]

Romanın dilbilgisel üslubuna bakacak olursak, neden bu kadar uzun cümleler içerdiğini anlamamıza başkahraman yardımcı olur. Öykünün ilerleyen sayfalarında, yazar Krasznahorkai başkahraman Korin'i elyazmasının biçimsel yapısı üzerine

18. M.M. Bahtin, "Forms of Time and Chronotope in the Novel" (Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri), şu eser içindedir: *The Dialogic Imagination* (Diyalojik İmgelem), Çev. Caryl Emerson ve Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 84.
19. *A.g.e.*, 243.
20. Bkz. Louis Althusser, "The Underground Current of the Philosophy of the Encounter" (Karşılaşma Felsefesinin Yeraltı Akımı), şu eser içindedir: *Philosophy of the Encounter; Later Writings, 1978-1987* (Karşılaşma Felsefesi, Son Dönem Yazıları, 1978-1987), Çev. G.M. Goshgarian (New York: Verso, 2006), 174.

düşündürtür; genel anlamda Krasznahorkai'nin romanının biçimsel yapısıyla benzer olduğu anlaşılır:

> Cümlelerde bir sıralama söz konusu: Sözcükler, noktalama işaretleri, noktalar, virgüller hep yerli yerinde... ne var ki son bölümde gerçekleşen olaylar bir dizi çöküş şeklinde tanımlanabilir... çünkü cümleler mantıktan yoksunlaştı, gittikçe uzunlaşmakla kalmadı aynı zamanda pervasız bir koşuşturma şeklinde, çaresizce dörtnala ileri atılıyor: *Çılgınca bir koşuşturmaca...*[21]

Krasznahorkai'nin uzun cümleleri de bunun gibi dörtnala koşuyor; Krasznahorkai "bizleri arşivci karakterinin bilincine yaklaştırdıkça" uzun cümleler okuru Korin'in derin düşüncelerine teslim olmaya zorluyor. Baş döndürücü cümle yapısı, Korin'in ifadesini destekliyor, arşivcinin de hezeyan içinde olabileceğini ortaya koyarken aynı zamanda arşiv oluşturmanın aşırılıklarını (belirli icat-olarak-hafıza biçimlerinin nasıl tarih olacak şeyi inşa ettiğini) gözler önüne seriyor. Romanın dilbilgisel ritimleri üçüncü kişi ağzıyla aktarılıyor ve dolayısıyla okur ile başkahramanı birleştiriyor, "mesafeli ancak oldukça samimi bir duruş sunuyor."[22] Cümlelerin kesintiye uğramayan akışının, Korin'in yaşadığı deneyimin bütün yönlerini anlama olanağını okura tanıması önemlidir: Elyazmasını algılama şekilleri, (metni yeniden icat ettiği) New York'un yaşam-dünyasında nasıl ikamet ettiğinin anlamı ve Macar ev sahibi/tercüman ile ev sahibinin istismar edilen Porto Rikolu sevgilisi/temizlikçisi olmak üzere muhataplarıyla etkileşimlerinin yorumlarına sağladığı katkılar. Romanın biçim olarak gelişme şekli, başkahramanın şeyleri *yansıtmak* yerine *ifade ettiğini* açıkça gösterir. Sonuç itibarıyla, "gerçek" bir keşif meselesi değil, ifade meselesidir.[23] İlerleyen satırlarda, benim arşivlerin adaleti adını verdiğim şey açısın-

21. Krasznahorkai, *War and War*, 196.
22. Bu paragraftaki alıntı, Krasznahorkai'yle yapılan bir söyleşidendir. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://timesflowstemmed.com/2012/01/29/war-and-war-by-laszlo-krasznahorkai/.
23. Bu farka ilişkin bir irdeleme için Gilles Deleuze'ün Spinoza felsefesine ilişkin irdelemesine bakınız: *Expressionism in Philosophy: Spinoza* (Felsefede Dışavurumculuk: Spinoza), Çev. Martin Joughin (New York: Zone Books, 1990).

dan uyandırdığı çağrışımları türetmek için Krasznahorkai'nin romanına yönelik bir derin okuma sunuyorum. Bununla birlikte, okumayı konumlandırmak adına, öncelikle yorumlama yaklaşımımı şekillendiren "dramlaştırma yöntemine" başvuruyorum.

Dramlaştırma Yöntemi

Deleuze'ün dramlaştırma yöntemine ilişkin irdelemesi, Deleuze'ün asıl ilgi duyduğu şeyi soruların dilbilgisinin nasıl yapılandırılması gerektiği şeklinde tanımlayan bir muhatabı tarafından gün ışığına çıkarılmıştır: "'*Bu nedir?*' sorusunun İdea'nın özünü ortaya çıkarma konusunda iyi bir soru olduğu su götürür."[24] Deleuze, bu kışkırtmaya verdiği cevaba başlarken, "İdea yalnızca kesin soruların çağrısına cevap verir" der ve Platonculuk'un soru biçimlerini incelemeye koyulur: "'*Bu nedir?*' sorusu, Platon ve Platoncu gelenekte bile bizzat karmaşık ve şüpheli olduğu konusunda kendini ele verir." Deleuze "'*Bu nedir?*' sorusunun İdea'yı tözün basitliği şeklinde erken değerlendirdiği konusunda..." ısrar eder.[25] Böylesi bir temsilî sorgulama modeline karşı çıkan Deleuze, gerçek ve adalet gibi kavramlarda işbaşındaki dinamizm adını verdiği şeyi yeniden ortaya koymanın yollarını arar. "Bir dramın... bu veya şu kavrama tekabül ettiği... bir tuhaf tiyatroyu"[26] çağrıştırır ve "katıksız uzamsal-zamansal dinamizmin *kavramları* dramlaştırma gücüne sahip olduğunu çünkü her şeyden önce kavramların *İdeaları* gerçek kıldığını ve ete kemiğe büründürdüğünü" ekler.[27] O halde böylesi bir dramlaştırma için uygun dilbilgisi nedir? Nietzsche'nin bir şeyin ne olduğunu sormak yerine o şeyi kimin ve hangi açıdan yorumladığını sormamız gerektiği önerisinden ilham alan Deleuze, düşüncelerini şöyle dile getirir:

---

24. Gilles Deleuze, "The Method of Dramatization" (Dramlaştırma Yöntemi), şu eser içindedir: David Lapoujade, ed. *Desert Islands and Other Texts, 1953-1974* (Issız Adalar ve Başka Metinler, 1953-1974), Çev. Michael Taormina (New York: Semiotext(e), 2004), 94.
25. *A.g.e.*, 95.
26. *A.g.e.*, 98.
27. *A.g.e.*, 99.

> ... Nietzsche *ne* yerine *kim* veya *hangi açıdan* sorularını sorduğu zaman, "*Bu nedir?*" sorusunu tamamlamaya çalışmıyor, bu sorunun biçimini ve olası bütün cevaplarını eleştiriyor. Ben "*Bu nedir?*" diye sorduğumda, görünenin arkasında bir töz ya da maskelerin arkasında en azından mutlak bir şey olduğunu varsayıyorum. Bununla birlikte, diğer türlü soru, maskelerin arkasında başka maskeler, her yerin arkasında yer değiştirme, bir olayda/durumda yığın haline gelen başka "olaylar/durumlar" gün ışığına çıkarır sürekli.[28]

O halde, "ne" ile başlayan sorulardan dilbilgisel bir kopuş, soru-nu, adalet sorununu nasıl kapsayabilir? Deleuze'ün/Nietzsche'nin sorgulama yönteminden esin alan Edward Mussawir, bu konuda biraz yardım sunar. Mussawir, söz konusu "yöntemi" "zamanın sabit sosyal gerçekliğini yansıtmakla kalmadığını, aynı zamanda bu gerçekliği 'dramlaştırdığını'" söylediği bir hukuk felsefesine uygular.[29] Adalet sorununa odaklanan Mussawir, adalete yönelik estetik bir yaklaşım, sabit öznelere yönelik karakterlerin (maskelerin) yerini alan bir yaklaşım geliştirmek adına, "Adalet nedir?" ve "Kim adildir?" gibi alışıldık sorulara karşı çıkar: "Kişi bir 'özne' değil, bir aygıt veya tertiptir... sivil ve hukuki varlığı tanımlayan maskelere yönelik fazlasıyla estetik bir yaklaşımı [mümkün kılar]."[30] Mussawir karakterini, pratik ve kişisel hukuk olarak gördüğü şeyin adaletle uygunluğuna uyarladığı halde, ben arşivsel adalet politikası geliştirmek için Krasznahorkai'nin kavramsal karakteri Korin'e başvuruyorum.

Korin

Krasznahorkai'nin Korin karakteri, elyazması üzerindeki çalışması ilerledikçe, kendi ağzıyla itiraf ettiği gibi, kişilik tutarlılığını kaybeder; Korin, çözülen veya dağılan bir karakterdir: "İçimde bir şeyler parçalanıyor ve gittikçe yoruluyorum."[31] Korin

28. *A.g.e.*, 113-114.
29. Edward Mussawir, *Jurisdiction in Deleuze: The Expression and Representation of the Law* (Deleuze'de Yargı Yetkisi: Yasanın Dışavurumu ve Temsili) (New York: Routledge, 2011), 22.
30. *A.g.e.*, 22-23.
31. Krasznahorkai, *War and War*, 130.

içe dönmek yerine, dağılan kişiliğini hırçın bir tutumla dışa vurur. Jacques Lacan'ın ifadeleriyle, Korin "kendisini teşkil eden düzensizliği dünyaya geri yansıtır".[32] Bununla birlikte, Korin sabit bir kişilik değildir. Romanın başlarında, New York'a ulaştıktan sonra, kendisini "beklemedeki-baş-arşivci"[33] şeklinde tanımlar; niyetlendiği işe kendini hazırlamak üzere yapacağı pek çok şey vardır ve bunların başında bir bilgisayar edinmek ve bilgisayar kullanma becerileri geliştirmek gelir. İngilizce becerilerinden yoksun Korin, kalıcı olarak arşivlenmesini istediğiniz bir metni girmek için en iyi yerin internet olduğu sonucuna vardığı için bir bilgisayar almak üzere, Macar mülk sahibi/tercümanı Bay Sarvary'yi, New York'un (en ölümsüz olmasa da) en saygın kuruluşlarından 47. Street Photo'ya giderken kendisine eşlik etmeye razı eder: "Tarihte ilk defa" diye düşünür Korin, "internet adı verilen şey bilfiil ölümsüzlük olanağı sunuyordu çünkü o zamanlar dünyada o kadar çok bilgisayar vardı ki bütün pratik amaçlar doğrultusunda bilgisayarlar yok edilemezdi [ve] ... yok edilemez bir şey de mecburen ölümsüz olmalıdır."[34]

Korin'in internet üzerine düşünceleri, New York'un yeni Roma olduğu yönündeki bakış açısıyla örtüşür; internet, metnin ölümsüzlüğünü güvence altına almak adına Vatikan arşivlerinden daha iyi bir yerdir çağrışımı uyandırır. Şüphesiz durum kısmen böyledir çünkü internete açık erişim belgelere sayısız kişinin tanıklık edebileceği anlamı taşırken, Vatikan arşivleri çok yavaş halka açılmıştır ve erişim konusunda çeşitli engeller bulunmaktadır. Papa XIII. Leo, 1881 yılında arşivleri bilginlerin erişimine açtıktan sonra, ki bu dönemde "arşivlerin açılması İtalyan politikası ile iç içe geçmişti, papalıkla ilişkili dinsel ihtilaflar arşivlere erişimin önünde engel olmuştur. Arşiv yönetim aygıtları erişimi o zamanlar kısıtlamıştır ve o zamandan beri de sık sık kısıtlayagelmektedir; örnek vermek gerekirse, Papa

32. Alıntı şu eserdendir: Jacques Lacan, "Agressivity in Psychoanalysis" (Psikanalizde Agresiflik), şu eser içindedir: *Écrits* (Yazılar), Çev. Alan Sheridan (New York: Norton and Co., 1977), 20.
33. Krasznahorkai, *War and War*, 23.
34. *A.g.e.*, 84.

XII. Pius'un Yahudilere uygulanan soykırıma karşı tutumu ve bu dönem boyunca sergilediği davranışları araştırmak isteyen araştırmacılara erişim izni verme konusunda Vatikanlı arşiv yöneticilerinin (*archon*) isteksizliği söz konusu olmuştur[35] ve engizisyon konulu arşivleri açma konusunda da gönülsüz davranmışlardır (en nihayetinde, Papa II. John Paul döneminde 1998 yılında açmışlardır).[36]

Korin'in keşfettiği/icat ettiği elyazması için nihai mekân olan internet, arşivcilik politikalarını ayırt etmek açısından anlam taşıdığı halde, elyazmasının hazırlandığı mekânlar, arşivciliğin olumsallıkları bakımından muhtemelen çok daha fazla anlam ifade eder. Bir arşivcinin uzamsal yolculuğu veya arayışının anlamlılığı, roman ilerledikçe gitgide belirginleşir. Korin elyazması üzerinde çalışırken, aynı zamanda kendini Amerikalı ve New Yorklu yapma sürecinden geçer. Korin, bir özne-oluştur, "değerler felsefesi bakımından henüz pişmemiş" bir öznedir.[37] Elyazması ve arşivlenmesi konusunda adil davranmak için, Korin de adil bir özbenlik inşa etmek zorundadır. Roman, Korin'in Amerika'daki konumunu kısa ve öz bir şekilde betimler: "Amerika'da oldukça farklı bir kişiye dönüştü."[38]

Söz konusu fark büyük ölçüde Korin'in kucaklamaya karar verdiği kendi-kendini-biçimlendirme/kendi-kendini-yok-etme (ölüme-yaklaşan-bir-varlık) eyleminin bir işlevidir. Korin bir noktada "Nihayetinde Amerika mefhumunun büsbütün, [arşivleme işi tamamlandıktan sonra] kendi yaşamına son verme kararı sonucunda ortaya çıkıp çıkmadığını" sorgular.[39] Daha

35. Bkz. Nicholas J. Tussing, "The Politics of Leo XIII's Opening of the Vatican Archives: The Ownership of the Past" (Papa XIII. Leo'nun Vatikan Arşivlerini Açma Politikası: Geçmişin Mülkiyeti), *American Archivist* 70 (Sonbahar/Kış, 2007), 364-386.
36. Bkz. Murphy, *God's Jury*, 229.
37. Alıntı şu eserdendir: M.M. Bahtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity" (Estetik Eylemde Yazar ve Kahraman), şu eser içindedir: *Art and Answerability*, Çev. V. Liapunov (Austin: University of Texas Press, 1990), 13 [*Sanat ve Sorumluluk*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005].
38. Krasznahorkai, *War and War*, 91.
39. *A.g.e.*, 92.

belirgin konumu ile ilgili olarak, Korin'in New York'taki ilk deneyimleri onu çılgına döndürür: "Trafik başını döndürüyordu... her yol ve trafik levhası onda sürekli saldırıya uğrama korkusu doğuruyordu."[40] Korin bu noktada, Georg Simmel'in meşhur ifadeleriyle "metropol"ün "mental yaşamı" nasıl etkilediğine ilişkin çözümlemesinde betimlediği baş döndürme etkisine kurban gider. Metropol, "Değişken imgelerin hızla yığışması, tek bir göz atışın pençesindeki keskin süreksizlik ve akın eden izlenimin beklenmezliğidir. İşte bunlar, metropolün yarattığı psikolojik koşullardır. Sokakta karşıdan karşıya geçtiğimiz her defasında, ekonomik, mesleki ve sosyal yaşamın temposu ve çok katlılığıyla, çağdaş yaşamın duyumsal temelleri bakımından şehir ile küçük kasabalar ve kırsal yaşam arasında derin bir tezat vardır."[41]

Bununla birlikte, Korin şehri yaya olarak keşfettikçe, şehirsel izlenimler baş dönmesine yol açmaktan ziyade, gitgide eleştirel düşünmeyi teşvik eden bir unsur haline gelir; örnek vermek gerekirse, Korin bir noktada, "şehrin göbeğinin gittikçe derinliklerine yolculuk etti... [ve] tuhaf küçük ayrıntılar, bütünün görünüşte önemsiz parçaları... Korin'i derinden etkiledi... daha önce görmediği bir şeyleri görmesi gerektiğini, daha önce anlamadığı bir şeyleri anlaması gerektiğini yüreğinin derinliklerinde hissetti..."[42] Böylelikle Korin, Walter Benjamin'in meşhur ifadesiyle bir "*flanör*" (*flaneur*/kent gezgini) şeklinde tanımladığı

40. *A.g.e.*, 63. Korin'in çılgına dönmesi konusunda mimar Rem Koolhaas'ın şu eserine bakınız: *Delirious New York* (Çılgına Döndüren New York) (New York: Monacelli, 1997; ilk defa 1978 yılında basılmıştır).
41. Alıntı şu eserdendir: Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life" (Metropol ve Mental Yaşam), şu eser içindedir: Kurt Wolff, ed. *The Sociology of Georg Simmel* (Georg Simmel Sosyolojisi) (New York: Free Press, 1950), 409-24. Bense modernitenin hiper-uyarıcıları üzerine çağdaş bir çözümlemeden alıntılıyorum: B. Singer, "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism" (Modernite, Hiper-Uyarıcı ve Popüler Sansasyonalizmin Yükselişi), şu eser içindedir: L. Charney ve V.R. Schwartz, ed. *Cinema and the Invention of Modern Life* (Sinema ve Çağdaş Yaşamın İcadı) (Berkeley, California: University of California Press, 1995), 73; bu eser, fenomenin ilk defa ortaya konması konusunda Simmel'e atıfta bulunur.
42. *A.g.e.*, 64.

şehirli karaktere dönüşür günbegün; Simmel'in öne sürdüğü çılgına dönmüş karakter yerine, "asfalttan bitki toplamakla" uğraşan bir flanördür. Korin şehri okumaya devam ettikçe, şehir Korin'in elyazmasını okuma şeklini etkiler; şehir Korin'i sözcüksel bir flanöre dönüştürür.[43] Şehir, mental yaşamı akamete uğratmak yerine, "bedenleri belirli şekillerde bağdaştıran ve etkileyen bir tür tutku alanı gücü olarak"[44] eleştirel mental yaşam için olasılık koşullarının yaratılmasına yardımcı olur. Korin internetin kalıcı arşivine sunmaya karar verdiği elyazmasını okudukça ve yeniden okudukça (ya da muhtemelen icat ettikçe), şehir Korin'in yorumlama eylemini tetikler.

Roman, Korin'in yaratıcılığının başka bir uzamsal belirleyicisini ima eder. Korin'in ikamet ettiği apartmanın mimarisi, Korin'in okuma/icat etme sürecini etkiler. Bir yanda Korin'in elyazmasını bilgisayar dosyasına girdiği odasının mahremiyeti söz konusudur; diğer yandansa Korin'in "tercümanı"nın/mülk sahibinin (ya da daha uygun bir ifadeyle ev sahibinin) sevgilisi/hizmetçisi olan "kadına" elyazması konusundaki içgörülerini aktarmaya kalkıştığı apartman mutfağı (aslında apartmanın kamusal alanı) vardır. Dahası, çeşitli kapılar ve duvarlar, Korin'in çalışma sürecine katkıda bulunur; Korin'in tercümanın sansürleyici varlığından sakınmasına olanak tanır; tercüman Korin'in "aleni hale getirme" girişimlerine ket vurur, Korin'in elyazması okumalarını/yorumlarını doğrulamak için düşüncelerini iletme ihtiyacı duyduğu kadına/muhataba erişimini zaman zaman engellemeye kalkışır. Örnek vermek gerekirse:

> Metni sayısız defa dikkatlice okumuştu, diye düşündü Korin ertesi gün mutfakta otururken –bu noktada, kapının arkasında uzun bir sessizlik olduktan sonra, tercümanın uzaklaştığına kanaat getirdi– çünkü metni gerçekten de en az beş, belki de on defa dikkatlice ince-

---

43. Flanör için bkz. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism.* Londra: Verso Books, 1983 [*Flanör: Yükselen Kapitalizm Çağında Bir Lirik Şair Charles Baudelaire*, Çev. Deniz Kurt, İstanbul: Sub Yayınları, 2017].

44. Alıntı şu eserdendir: Ash Amin ve Nigel Thrift, *Reimagining the Urban* (Şehri Yeniden Hayal Etme) (Malden, Massachusetts: Polity, 2002), 84.

> lemişti ama elyazmasının gizemi hiçbir şekilde azalmamıştı... elyazmasının sayfalarını yalayıp yutmaya devam ettiği halde... bilinmez ve açıklanamaz şeylerin perdelediği gizem başka her şeyden daha önemliydi... kendi eylemlerini kendine açıklamaya çalışma, yaşamının son birkaç haftasını neden bu olağandışı işe vakfetmesi gerektiğini sorgulama konusunda büyük bir ihtiyaç duymadığı hissini üzerinden atmak şimdiye kadar mümkün olmamıştı çünkü ne de olsa kadına tumturaklı üslupla sorduklarından ibaretti...[45]

Aslında, Korin'in ikamet ettiği apartman, romanın kahramanlarından biridir. Eylemsiz bir fiziksel yapıdan fazlası olan apartman, roman Korin'i bir odadan diğerine uzamsal bir yolculuğa sürükledikçe, Korin'in elyazmasını yaratma şeklini biçimlendirir. Korin'in arşivci oluşunun, apartmanın içinde olduğu kadar şehirde de devingenlikle biçimlendirilen bir dram olduğu ortaya çıkar. Böylelikle, Korin'in arşivciliğinin uzamsal çerçevesi, Deleuzecü yöntemin romanın geliştirdiği arşiv kavramındaki dram şeklinde tanımladığı şeyi tespit etmeye yardımcı olur. Birincisi kahraman (Korin) vardır ve Korin'in maskaralıkları arşiv oluşturma sürecindeki "kim" unsurunu teşkil eder (arşiv oluşturma sürecinde, yorumlayan kişi arşivlemenin "ne" unsurunu uydurmalıdır). Sonrasında tiyatro gelir, yorumun sahnelenmesinde kullanılan mekânlar. Korin muhtemelen deli olduğu halde, "psikolojik bir özne" yerine "estetik bir özne" şeklinde yorumlanır ve bu estetik öznenin uzamsal yolculuğu veya arayışı, ruh halinden daha önemlidir [önceki bölümlerde dile getirdiğim üzere, Leo Bersani ve Ulysse Dutoit'nın Jean Luc Godard'ın *Nefret* (*Le Mépris*, 1963) filmindeki karakter çözümlemelerinden çıkarsadığım bir kavramsal yönelimdir].

Korin'in mental durumu (başka şeylerin yanında üstlendiği görev tamamlanınca yaşamına son verme planı da buna dahildir) roman boyunca gözlendiği halde, anlatı Korin'in elyazmasını yorumladığı mekânlarla (Korin elyazması üzerinde çalıştıkça muhtelif zamanlarda *bulunduğu* yerlerdir) ve elyazmasındaki karakterlerin uzamsal yolculuğuyla derinden ilgilenir. Roman

45. Krasznahorkai, *War and War*, 103-4.

dünyayı bir yorum-körükleyici sahneye dönüştürür ve bu sahne, arşivleme dramının Korin'in mekânın ilham verdiği "yaratıcı imgeleminin" eseri olarak gelişme şeklini biçimlendirir.[46] Elbette Korin'in roman boyunca benimsediği politik öznellik, Korin'in icrasının bir parçası olduğu kadar, Korin'in arşive sunmak için yarattığı elyazmasının da parçasıdır.

Ne var ki, arşiv dramının nasıl geliştiğine dikkat etmek için romanın sesinin iki yönü takdir edilmelidir. Birincisi, Korin'i bir sözcüksel *flanör* (*flaneur*/kent gezgini) gibi görmenin yanında, Korin'in "odyografisini" de tanımalıyız; odyografi, Michel Foucault'nun tarihsel-felsefi eserlerine yönelik sorulara sözlü cevaplar verdiği mekânların izini sürerken doğan bir kavramdır. "Odyografi... birtakım fiziksel konum ile bağlantılıdır. Bazıları –üniversitenin konferans salonu veya radyo stüdyosu– kurumsaldır ve beklendiktir, bazılarıysa daha aykırı veya uygunsuzdur"; örnek vermek gerekirse, Gilles Deleuze ve başka kişilerle Filles ve Fanny Deleuze'ün Paris'teki mutfaklarında aydınlar ve iktidar üzerine fikir alışverişi..." İz sürme özetinin ortaya koyduğu gibi, "Bu coğrafya arşivlerde izini bırakmıştır."[47] Foucault'nun çeşitli söyleşilerdeki ve kayda alınan sohbetlerindeki açıklamalarının anlamını veya önemini çıkarsamak görevinde olduğu gibi, Korin'in arşive bir girdi eklemesindeki *nerede* unsurunun önemini veya anlamını kavramak için, elyazmasının içeriğine eklenen dil olaylarının coğrafyasına dikkat etmemiz gerekir; New York'taki bir apartmanın mutfağında, Korin elyazması konusunda anladıklarını (veya anlayamadıklarını) anlamayan bir muhataba aktarır.

İkincisi, Krasznahorkai'nin romanının ritimleri, bir algı fenomenolojisini dile getirir; örnek vermek gerekirse, Korin'in New York uçağına binebilmesi için vize belgelerini almasına yardım eden bir uçuş görevlisinin güzelliğini konu edinen bu paragrafta. Bu paragraf alakasız bir apar gibi görünse de, örnek teşkil eder:

---

46. *A.g.e.*
47. Bkz. Michel Foucault, *Speech Begins After Death* (Konuşma Ölümden Sonra Başlar), Çev. Roberto Bonnono (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 6.

> Meme uçları, kolalanmış kar beyazı gömleğinin yumuşak kumaşının altından zarifçe baş kaldırırken, derin dekoltesi boynunun zarif kıvrımını ve narinliğini, omuzlarının asil çukurlarını ve nazikçe sıkıştırılmış göğüslerinin hafifçe ileri geri sallanmasını cesurca vurguluyordu, insanların bakışlarını doğrudan ona çekenin, gözlerini kaçırmalarına izin vermeyenin bunlar mı yoksa insanları esir alan kalçalarına yapışan, kısa, lacivert etek mi olduğunu söylemek zordu halbuki; başka sözcüklerle ifade etmek gerekirse, erkekler ve kadınlar o anda asılı kalmıştı... hepsi açıkça gözlerini ona dikmişti, erkekler ilkel, uzun zamandır bastırılmış açlıkla ve çıplak şehvetle, kadınlar da ayrıntı birikimine incelikli bir dikkatle... heyecandan sersemlemiş ama azgın süzüşlerinin kalbinde habis bir kıskançlık dümendeydi...[48]

Güzelliğin –karşılaşma dramı olarak güzelliğin– nasıl etkide bulunduğu üzerine bu görünüş epey aydınlatıcıdır. Savaş arşivleri tarihinin yaratılmasının karşılaşma olaylarının bir fonksiyonu haline geldiği yolları irdeleyen paralel eşzamanlı metinlerin –Krasznahorkai'nin ve Korin'in metinleri– fenomenolojik yoğunluğunun bir fragmanı, arşivlerin varlıkları dünya ile bir içalgısal (tek taraflı) ilişki kurma eğilimini akamete uğratan Ötekiler ile yüzleşmek üzere arşivcilik öznesi olarak derlenmesinde kullanılan etkileşimli dramların bir fragmanı gibi işlev görür. Dolayısıyla, *Savaş ve Savaş* eserinde, ikili dramatik anlatı vardır: Arşivcinin (Korin'in) okuma ve yazma işini biçimlendiren karşılaşmaları içeren anlatı ve elyazmasındaki karakterlerin yapmacık karşılaşmalarını içeren anlatı (bir tarihsel karşılaşma kronotopundaki bir estetik özne olarak işlev gördükçe bu karakterlerin öyküsünü biçimlendirir). Bu anlatıda, kahramanlar savaş zulümleri tarihini açıklar. "İnsanlık ruhunun, savaş ruhu olduğunu" (Masterman isimli bir muhatapla karşılaşma sonucunda) kabul etmeye başlarlar; örnek vermek gerekirse, "Koniggratz zaferi ya da herkesin dilindeki ifadesiyle Koniggratz cehennemi, üç yıl önceki 3 Temmuz'daki kötü şöhretli Prusya zaferine, kırk üç bin canla bedeli ödenen

48. Krasznahorkai, *War and War*, 37.

bir zafere tanıklık ettirmiştir ve bu rakam sadece Avusturyalı zayiatı içermektedir..."[49] Üstelik (Korin'in yorumları sayesinde) yaşamın arzuları ve güdüleri gibi devasa bir düzende güvenlik veya savunma araçları üzerine düşünürler:

> ...*insanın birincil düzeyi*, dedi Korin, güvenlik arzusu, giderilemez bir haz susuzluğu, mülk ve iktidar edinme konusunda güçlü bir ihtiyaç ile doğanın ötesinde özgürlükler tesis etme [ve]... savunmasızlık karşısında güvenlik sunma, saldırı karşısında sığınak sağlama... savaş yerine barış tesis etme arzusu temelinde yükselir...[50]

Krasznahorkai'nin romanının, çizgisel olmayan tarihsel dinamiğiyle, arşivcilik türlerinin zamansal duyarlılığı konusunda bizlere öğrettiği şey, izini sürmeyi gerektirir.

Arşivlerin Türleri ve Zamansallığı

Gilles Deleuze, Bergsonculuk çözümlemesinde şunları kaleme alır: "Şimdiki zamanla ilgili olarak her fırsatta 'geçmişte kaldığını', geçmişle ilgili olarak da 'günümüzde var olduğunu' söylememiz gerekir."[51] Korin'in internet arşivine sunduğu elyazması, tarihsel kırıntılar kırkyamasından ibarettir. Savaşta yaşanan olaylar ve savaş sonrasında yaşanan deneyimler konusunda doğrusal bir tarih sunmak yerine, kahramanlar geçmişi evrilen şimdiki zamanlara taşır; geçmişi sonraki olayların ışığında yeniden yaşamanın anlamları veya çağrışımları üzerine düşünmeyi teşvik eden bir "Bergsonculuk"tur bu. Romanın zamansal kinayelerinin dışa vurduğu savaş yaklaşımını anlamanın bir başka yolu, Walter Benjamin'in "zamansal plastisite" kavramı tarafından sunulmaktadır. Friedrich Hølderlin'in şiirleri üzerine düşünen Walter Benjamin, "plastik düşünce yapısı" adını

---

49. *A.g.e.*, 133.
50. *A.g.e.*, 175.
51. Gilles Deleuze, *Bergsonism*, Çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam (New York: Zone Books, 1991), 55 [*Bergsonculuk*, Çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2006].

verdiği şeye başvurur.[52] "Zamansal plastisitedir",[53] "doğrultudan büsbütün yoksun"[54] bir zamandır. Walter Benjamin'in zamansal plastisite kavramı, düşünürün öne sürdüğü tarihsel hassasiyet etosuyla, "bir tespihin boncuklarına benzeyen olaylar dizisi" gibi görünmek yerine yeni başlangıçlara olanak tanıyan tarih anlayışıyla bağdaşır.[55]

Savaş ve Savaş romanının tarih ve arşivciliği işleme yönteminden ne türlü yeni başlangıçlar tomurcuklanabilir? Korin'in keşfettiği/icat ettiği elyazmasının hakkını verme sürecinde, Korin aslında arşivsel adalet peşinde koşar. Korin'in çalışmasının dramı hukukiden ziyade edebî olduğu için, Shoshana Felman'ın (bu kitabın önceki kısımlarında değinilmiştir) gereken şekilde yorumladığı tezada değinmemiz gerekir. Tekrarlamamız gerekirse: "Hukuki adalet karşısında edebî adalet gerçekte nedir?" sorusunu yönelttikten sonra cevap verir, "Edebiyat; hukuk dilinin aksine, kapatma eylemini değil, belirli bir hukuk davasında kapatılmaya direnen veya kapatılamayan şeyi özetleyen bir sonsuzluğun dilidir ve somut tecessümünün bir boyutudur. İşte edebiyat, kapatılmak istenen bu travmanın reddiyle adaleti sağlar."[56] Adaletin duruşmanın teatralliğine cevap verdiği yollara işaret eden Felman ekler, "... tanığın bedeni, bireysel ve müşterek travmanın nihai hafıza alanıdır [sonuç itibarıyla]... mahkemeler

52. Walter Benjamin, "Two Poems by Friedrich Hølderlin" (Friedrich Hølderlin'in İki Şiiri), Çev. Stanley Corngold, şu eser içindedir: *Walter Benjamin: Selected Writing 1913-1926* (Walter Benjamin: Seçme Yazılar 1913-1926) (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996), 31.
53. *A.g.e.*, 34.
54. Alıntı şu eserdendir: Peter Fenves, *The Messianic Reduction: Walter Benjamin and the Shape of Time* (Mesih Gibi İndirgeme: Walter Benjamin ve Zamanın Şekli) (Stanford, California: Stanford University Press, 2011), 3.
55. Walter Benjamin, "*On the Concept of History*" (Tarih Kavramı Üzerine), Çev. E. Jephcott, şu eser içindedir: *Walter Benjamin: Selected Writings 1938-1940* (Walter Benjamin: Seçme Yazılar 1938-1940) (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003), 397.
56. Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas of the Twentieth Century* (Hukuki Bilinçsizlik: Yirminci Yüzyılın Duruşmaları ve Travmaları) (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002), 8.

sadece hatırlanmaya değer söylemsel sahneler değil, önemli ölçüde fiziksel adalet tiyatrolarıdır."[57]

Dolayısıyla, Deleuze'ün metodolojik uyarısını hatırlamaya hazırız: "Herhangi bir kavramın arkasındaki dramı her zaman gün ışığına çıkarabiliriz."[58] Ve daha belirgin bir biçimde, arşivlerin dramı üzerine düşünmeye sevk ediliriz. Mahkeme salonu nihayetinde kapatma özelliği taşıdığı halde, Felman'ın ısrar ettiği üzere, edebiyat kapatmaya karşı direnir. Felman'ın duruşu, bir yanda gerçekler ve uzlaşma komisyonu diğer yanda da zalimler ile kurbanların kimlikleri üzerine kafa yoran, zengin bir edebiyat ortaya koyan Güney Afrika vakasında çok iyi örneklendirilir. Örnek vermek gerekirse, Gillian Slovo'nun *Apartheid* sonrasındaki Güney Afrika'yı ele alan *Red Dust* (Kırmızı Toz) başlıklı romanı eski bir işkenceci/sorgucu olan Dirk Hendricks ile kurbanı Alex Mpondo arasındaki karşılaşmaya odaklanır ve işlenen zulümlerle bağlantılı kişiler konusunda mahkeme tutanaklarında su yüzüne çıkandan daha karmaşık bir okuma sunar bizlere. Hendricks, Gerçekler ve Uzlaşma Komisyonu'ndan af talebinde bulunur ve güven oluşturmak için belirli bir kimlik/izlenim uyandırmak zorundadır (pişman ve işkenceci olarak sadist değil de sadece profesyonel bir kişi gibi görünmek zorundadır). Böylesi yargılamalarda mahkemenin görevi Hendricks'in hangisi olduğuna karar vermekken edebî bir yaklaşım, kimliklerin muğlaklığına ve bölünmüşlüğüne açıktır. Roman çeşitli Hendricksler sunar; örneğin bu çeşidi, Hendricks'in kurbanlarından biri olan Alex Mpondo'yu sorguya çekerken Mpondo'nun gözünden görünen çeşididir:

> İkisini birbirinden ayıran alana boydan boya göz gezdiren Alex, kendini bir yabancıya bakarken buldu. Karşısında oturan adam, yaşamı boyunca etkisinden kurtulamadığı işkenceci değildi: Tarihin sunduğu ikinci fırsatı değerlendirme, elebaşı ile başvuru yapan biri, zalim ile uzlaşma yapılan biri arasındaki çizgiyi aşma dürtüsünün ve tarihin dize getirdiği, sıradan bir adamdan ibaretti... Alex'in önceleri

57. *A.g.e.*, 9.
58. Deleuze, "*The Method of Dramatization*", 98.

bildiği adam... ortadan yok olmuş gibiydi. Dirk Hendricks'in gri gözleri... kesinlikle eskiden o kadar gri değildi.[59]

Sorgulama ilerledikçe, "yeni Dirk Hendricks, öteki Hendricks'i serbest bırakamayacak kadar korunup kollanır", ta ki Mpondo, Hendricks'in ayrı yaşayan eşinden bahis açana kadar: "Eşinden bahis açılması, yabancının gözlerinde, ötekinin bir parıltısıydı."[60] Roman, Hendricks'in yalan söylemediğine karar vermek konusunda okura yardımcı olmaz, mahkemenin çözüme kavuşturması gereken bir sorundur bu. Aksine, kimlikleri ve ilişkileri muğlaklaştırmak ve failler ile kurbanların uğradığı duygusal hasar üzerine kafa yormak suretiyle, beyaz *Apartheid* rejiminin görevlilerinin ettiği zulümler meselesini deneysel yollarla irdelemek için meseleyi tartışmaya açık bırakır. Bunun yanında, Pieter Muller isimli bir başka fail, eşi Marie, Muller'ın kendisini öldürmeye ikna ettiği siyahi hasmını kurtarmak amacıyla değil de Pieter'ın bir versiyonunu kurtarmak amacıyla, kendi maddi çıkarlarına ters düşse de, Muller'ın ölümünün intihar olduğu şeklinde ifade verir. Marie, "Ne yaptıysam onun için, Pieter için yaptım. Onun hatırası için... Pieter'ın [kurnaz ve hiddetli versiyonunun] kazanmasına izin veremezdim... söylediğim yalan, o iyi adamın anısınaydı... Pieter'ın eskiden olduğu kişi anısınaydı. Olabileceği adam anısınaydı"[61] der. Öykü ilerledikçe, Sarah Barcant isimli bir başka kahraman, Güney Afrika'dan ayrılarak New York'a giden bir avukattır ve daha sonra af davalarına yardımcı olmak için Güney Afrika'ya döner; hem adalet hem de gerçeğin, bir mahkeme tarafından tesis edilemeyecek kadar karmaşık olduğunu öğrenir. "Güney Afrika'nın yeni yöneticileri adaletin karmaşık olduğunu düşünüyorlarsa, gerçeğin çok daha kaypak olduğunu öğrenmelidir"[62] der. Gerçekten de, Slovo'nun romanının parçası olduğu edebî arşiv, hukuki adalete bir alter-

59. Gillian Slovo, *Red Dust* (Kırmızı Toz) (New York: W.W. Norton, 2000), 184-185.
60. *A.g.e.*, 187.
61. *A.g.e.*, 312.
62. *A.g.e.*, 318.

natif, kati hükümden ziyade sürekli tasavvur arşivi sunar. Bu arşiv, hukuki söyleme odaklanmak suretiyle gerçek ve adalet konusunda kati hükümler arayan mahkemeleri analiz edenlerin varsayımıyla çelişir. Slovo'nun romanı, yorumsal muğlaklıklara ve dolayısıyla bu kavramların tartışılabilirliğine işaret eder.

Énard'ın aynı tezadın hayata geçirildiği *Mıntıka* başlıklı romanına bir kez daha başvurabiliriz. Énard, 1. Bölümde yer verilen, alaylı bir paragrafta, savaş suçları duruşmasını tarif ederken şunları kaleme alır:

> Emsal davalar ve korku içtihadı denizinde kendini kaybeden uluslararası hukukçuların düzenlediği, cinayet hukukuna biraz düzen getirme görevi omuzlarına yüklenen Büyük Duruşma'da, bir olayda kafaya sıkılan bir kurşun hukuken meşru iken hangi olayda hukukun ve savaş teamüllerinin ciddi şekilde ihlali anlamına geldiğini biliyorlar... ifadelerini tumturaklı Latince ibarelerle çeşnilendiriyorlar, bunca insan, evet, beyler sanırım öğle yemeği için hepimiz ara vereceğiz demeden önce insanlığa karşı işlenen suçların farklı türlerini ayırt etmeye kendilerini adamıştır... Mahkeme bu öğleden sonrası için planlanan duruşmaları daha sonraki bir tarihe, mesela iki ay sonrasına, ertelemeyi taraflardan talep eder, hukukun zamanı kilise zamanına benzer, ebediyen çalışırsınız...[63]

Ne var ki, Énard'ın kendisi, hukukçular gibi, "emsal davalar ve korku içtihadı denizinde kendini kaybetmemiştir." Krasznahorkai gibi Énard da resmî zulüm arşivlerinin oluşturulmasına karşı bir oluşturma ortaya koymak adına bir arşivci oluş dramı yaratır. Böylelikle, Énard'ın romanı daha açık bir arşivi teşvik eder. Aynı zamanda kahramanının arşivci olması nedeniyle, valizindeki zulümler fihristini teslim etmek üzere Roma'ya doğru yol aldıkça, roman geçmişi çeşitli şimdiki zamanlara getiren "edebî adaleti" açığa çıkaran yazarların rolü konusunda bir dizi şerh düşer. Énard, "mıntıka"daki zulümler geçmişini irdeleme sürecinde, metinleri zulüm ve adalet meselelerini irdeleyen kurmaca yazarlarını içeren bir edebî arşiv yaratır: Apollinaire, Butor, Homeros, Joyce ve Pynchon ile Joseph Conrad, Ernest

63. Énard, *Zone*, 75.

Hemingway ve Ezra Pound gibi yazarların savaşa karşı verdikleri meşru kurmaca tepkiler. Adı sayılan sonraki yazarların çoğu, tarih boyunca "mıntıka"da yaşanan şiddet olaylarından şahsen etkilenmiştir.

Joseph Conrad'a özellikle dikkat çekmek istiyorum çünkü sömürgecilik karşıtı tutumuna ilham veren yolu, sömürgeci devletlerin Afrika'da sergiledikleri adaletsizliklerin güçlü bir şekilde telafi edilmesini teşvik etmiştir. İsveçli yazar/aktivist Sven Lindqvist, 19. yüzyılda Afrika'nın yerli nüfusunun çoğunun Avrupalılar tarafından yok edilişinin öyküsünü anlatmak amacıyla Conrad'ın yolunu yürümüştür. Kendisini bir estetik özne olarak ortaya koyan Lindqvist, aynı zamanda insan kıyımlarını meşrulaştırmak için kullanılan gerekçeleri yineleyen arşivsel ifadeler dahil olmak üzere 19. yüzyılda Avrupalılar ile Afrikalılar arasındaki şiddet içeren karşılaşmalar üzerine kafa yormak üzere imha sahalarını ziyaret ederken edebî adaleti yerine getirir.[64] Lindqvist'in eseri, yaşadıkları resmî arşivlerde ve/veya hukuk mecralarında kendine geniş yer bulmayan kurbanlar adına adalet aramak üzere geçmişin şimdiki zamana sürüklendiği birçok türden biridir.

Aslına bakacak olursak, Lindqvist kendini adaletin kavramsal kişiliklerinden biri gibi sunar. Bir zulüm çağını yeniden yaşamak ve kendi yaratıcı imgelemini tarihsel kayıtlardan parçacıklarla harmanlamak suretiyle tarihsel drama girer. Lindqvist, yolculuğunu bir yandan Sahra Çölü'nde otobüsle seyahat ederken aynı zamanda insan kıyımı kavramının geçmişinde bilgisayarla gezinen bir adamın öyküsü olarak tasarlar. Krasznahorkai'nin, bir yandan internete girdiği elyazmasının diğer yandan da "hiçbir yerde savaştan başka bir şey"[65] görmeyen dört karakteri üzerinden savaş tarihindeki anların hakkını veren Korin karakteri de kendi bilgisayarına döktüğü bir yaratıcı imgelemi hayata geçirir: "... onu meşgul eden elyazması en güzidesinden bir sanat eseriydi,

64. Bkz. Sven Lindqvist, "*Exterminate All the Brutes*" (Bütün Yabanileri Yok Edin), Çev. J. Tate (New York: New Press, 1992).
65. Krasznahorkai, *War and War*, 203.

dolayısıyla yaratıcı imgelemin sorunlarını anlamak konusunda iyi bir konumdaydı..."[66]

Zulüm geçmişi bakımından adil bir arşiv nasıl olur ve hangi türlerde dışa vurulan hangi bakış açıları, resmî kurumların putlaştırma eğilimi sergilediği adalet arşivlerini (putlaştırılan bir arşiv, tarih boyunca hareketli olmaktan ziyade cansızdır) açan dramları telafi edebilir? Bu mesele, Adam Gopnik'in akademik sorumluluk üzerine düşüncelerinde kısmen ele alınır. Akademisyenler olarak "bizlerin" tarihlerin "bir orantısallık hissi" içerdiği önermesine cevaben böylesi tarihlere karşı borcumuzun ne olduğu konusunda şunları kaleme alır:

> Akademi dünyasındaki bilginler ne kadar ısrar ederse etsin, tarihten beklediğimiz son şey kesinlikle bir tür orantısallık hissidir; elbette bakış açısı, orantı değil. Ne de olsa, herhangi bir şey orantılı görülebilir, başka herhangi bir şeyden daha kötü bir suçmuş gibi gösterilebilir. Zaman ve mesafe, bizlere orantısallık hissinden başka bir şey vermez: Uzun zaman önceydi ve çok uzaklardaydı, öyleyse ne olmuş? Büyük tarihçilerin bizlere sunduğu şey daha ziyade tarihin kurbanlarına yönelik, yenilenmiş bir keder, öfke ve acıma hissidir.[67]

Gopnik'in önermesini desteklediğim halde (bir yandan da "büyük tarihçilerin" yerine sanatçıların ve yazarların katkılarını daha fazla beğendiğim halde), Krasznahorkai'nin *Savaş ve Savaş* eserinin iki önemli yönünü vurgulamak istiyorum: Arşivlerin saklandığı yer olarak internete başvurması ve uzamsal-zamansallığı. Arşivlerin saklandığı yer olarak internete başvurmasına değinecek olursak, son zamanlardaki gerçeklikler Krasznahorkai'nin kurmaca eserini taklit eder. 8 Mart 2013 tarihinde, *Jerusalem Post* gazetesi, Fransa'nın tarihin en çarpıcı yargılamalarından olan, 1894 tarihinde Almanya adına casusluk yapmak konusunda yanlışlıkla suçlanan Fransız Yahudisi topçu subayı Alfred Dreyfus duruşmasına ilişkin belgeleri halka aç-

66. *A.g.e.*, 143.
67. Adam Gopnik, "Headless Horseman: The Reign of Terror Revisited" (Kafasız Atlı: Yeniden Devreye Sokulan Terörün Hükmü), *New Yorker*, 5 Haziran 2006, 84.

tığı ve internete koyduğu haberini yapmıştır.[68] Davanın nahoş ayrıntılarına girmeksizin (Dreyfus hapiste yıllarca yattıktan sonra beraat etmiş ve 1906 yılında orduda yarbay rütbesiyle yeniden görevlendirilmiştir), bir kez daha hukuki adalet ile edebî adalet arasındaki farkı hatırlatmak istiyorum. Fransız mahkemeleri Dreyfus davasını kapattığı halde, Fransız yazarlar davayı açık tutmuştur. Émile Zola'nın Fransız hükümetini Yahudi düşmanlığıyla suçlarken mahkeme işlemleri ile kanıt toplama adımlarındaki kusurlara parmak basan ve 1898 yılında bir Fransız gazetesinde yayımlanan açık bir mektup olan, meşhur *Suçluyorum* (*J'accuse!*) başlıklı makalesinin yanında (nihayetinde yazarın zorla sürgüne gitmesine yol açmıştır), Anatole France'ın ordunun Dreyfus'a karşı delil toplama süreciyle dalga geçen satirik romanı *Penguenler Adası* (*Penguin Island*) başlıklı eserine dikkatleri çekmek istiyorum. Dreyfus ve ithamda bulunan ordu subayları için takma ad kullanmak suretiyle, Fransa "vatansever memnuniyet duyan... Pyrot'a [Dreyfus] karşı elinde delilleri olan bir General Panter devleti midir?... Ona hüküm giydirdiğimizde onlar elimizde değildi ama şimdi onlardan bolca var".[69] Üstelik "Altı ay sonra, Pyrot aleyhine deliller Savaş Bakanlığı'nın iki katını dolduruyordu [ve o kadar ağırdı ki] delil yığınlarının ağırlığı altında tavan çöktü, düşen belgeler çığı iki başkâtibi ezdi..."[70]

Anatole France'ın hicivli ironi ile elde ettiği başarı, arşivlerin uzamsal-zamansallığı üzerine analitik düşünen Achille Mbembe tarafından dile getirilir. "Arşiv teriminin bir binaya, bir kamu binasının simgesine" ve "bu binada saklanan, genellikle yazılı belgeler yığınına" atıfta bulunduğuna işaret eden Mbembe, "arşivin statüsü ve gücünün binanın ve belgelerin bu şekilde iç içe

68. Bkz. *Jerusalem Post* gazetesi, çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://www.jpost.com/Breaking-News/France-releases-documents-from-Dreyfus-trial-online .
69. Anatole France, *Penguin Island* (New York: Modern Library, 1984), 171 [*Penguenler Adası*, Çev. Şafak Morgül, İstanbul: Pencere Yayınları, 2011].
70. *A.g.e.*, 192.

geçmesinden kaynaklandığı" kanaatine varır.[71] Arşivi oluşturan çeşitli belgelere iktidar bahşedilmesini, belirlenmesini ve konsolidasyonunu etkileyen şey, arşiv binalarının maddi varlığıdır (Derrida'nın "emanet" dediği şeydir).[72]

Savaş ve Savaş eserinin ikinci özelliğine, yani "plastik zamansallığına" bakacak olursak, sanatsal metinlerdeki devam eden savaş zulümlerinin işlenme şekillerinin, geçmişteki zulümleri yeniden düşünme etkisi yarattığına dikkat çekmek istiyorum. Örnek vermek gerekirse, Rosalyn Deutsche *Hiroshima after Iraq* (Irak Sonrasında Hiroşima) başlıklı eserinde, Benjamin'in plastik zamansallık kavramına değinen belirli olaylar sunar. Amerika'nın Irak işgalinin artık tarihsel savaş arşivlerindeki yerini almasının ardından Hiroşima'nın bombalanmasını nasıl yeniden düşünebileceğimizi çözümler yazar. Geçmişi gelecekte konumlandıran –müstakbel geçmiş (gelecekte yaşanacak geçmişler)– dilbilgisel kipten türeyen eleştirel zamansallığı vurgulayan Deutsche, Hiroşima'ya birkaç defa dönmenin önemi ve anlamı üzerinde durur. Bir örnekte, Silvia Kolbowski'nin *After Hiroshima Mon Amour* (Hiroşima Sevgilim'den Sonra) başlıklı videosunu çözümler; video, "atom bombasının kalıtını telafi etmek üzere Hiroşima'ya döner, bu olay ile günümüzdeki Irak istilası ve işgali arasında bağ kurar".[73] Irak'tan imgeleri dahil ederken farklı bir zamansal tempo ve farklı bir sözlü hitap şekli kullanmak suretiyle Duras/Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima Mon Amour*, 1959) filmini yeniden canlandıran Kolbowski'nin iki savaşı heterojen zamansal ilişki içinde sunması, hem geçmiş hem de şimdiki zamana farklı yorumlayıcı anlam katar. Sanatın resmî savaş arşivlerine meydan okuduğu çok sayıdaki sanatsal eylemlerden biridir. Kolbowski'nin Hiroşima'nın bom-

---

71. Achille Mbembe, "The Power of the Archive and its Limit" (Arşivin İktidarı ve Sınırları), şu eser içindedir: Carolyn Hamilton vd., ed. *Refiguring the Archive* (Arşivi Yeniden Şekillendirme) (Dordrecht, Hollanda: Kluwer Academic Publishers, 2002), 19.
72. Derrida, *Archive Fever*, 3.
73. Rosalyn Deutsche, *Hiroshima After Iraq: Three Studies in Art and War* (Irak'tan Sonra Hiroşima: Sanat ve Savaş Üzerine Üç Çalışma) (New York: Columbia University Press, 2010), 10.

balanması ve Irak istilası ve işgali arasında kurduğu zamansal karşılıklı-eklemlemenin anlamı ve önemini özetleyen Deutsche şunları kaleme alır: "Kolbowski'nin eserinin başlığındaki *sonra* (*after*), zaman ve dolayısıyla tarih konusunda, yani geçmişteki olayların anlamı konusunda sorular uyandırır."[74] Şüphesiz Deutsche'nin sanat üzerine incelemesinde naklettiği arşiv dramı, Krasznahorkai'nin *Savaş ve Savaş* romanında başardığı şeydir. Roman, Derrida'nın irdelediği arşivler konusunda zaman doğrultusunda yönlendirilen sorulara ve önermelere eleştirel cevaplar sunar. Derrida, arşivler konusunda "ne" sorusundan ziyade "ne zaman" sorusuna odaklandıktan sonra, "Arşive *mahsus* an nedir diye sordum kendime" der.[75] Tıpkı Deutsche gibi, Derrida da müstakbel geçmişleri hatırlatır: "Arşiv: Bunun gelecekte ne anlam ifade edeceğini bilmek istiyorsak, ancak ve ancak gelecek zamanlarda bileceğiz."[76] Krasznahorkai'nin Korin karakteri gibi, Derrida da arşivlere günümüzdeki "an"ının yanında *yerini* de veren yeni teknolojilerden faydalanır: "*Arşivleme* arşivinin teknik yapısı, *arşivlenebilir* şeylerin yapısını belirler..." e-posta önceliklidir... çünkü günümüzde elektronik posta, fakstan bile daha çok, bütün toplumu ve mahrem insanlık mekânını dönüştürme yolunda ilerlemektedir (başka türlü ifade etmek gerekirse, arşivcilik dramı tiyatrosu, gitgide internet haline gelmektedir).[77] Tıpkı Korin karakteri gibi Derrida'nın da internete başvurması, arşivlerin hakkını verme sorusuna cevap verir. Derrida'nın ifadesiyle, arşiv "yarına yönelik bir sorumluluk" payı üstlenmelidir.[78] İşte bu yönüyle, Krasznahorkai gibi Derrida da arşivlerin adaletini tarihsel dram gibi sunar.

Bir Arşiv Dramı Daha

Gizli arşivler varlıklarından genellikle karşılaşmalar yoluyla haberdar eder. Bu bölümde, bir başka arşiv dramının tesadüfi

---

74. *A.g.e.*, 21.
75. Derrida, *Archive Fever*, 25.
76. *A.g.e.*, 36.
77. *A.g.e.*, 17.
78. *A.g.e.*, 36.

keşfini çözümlemek istiyorum; bu keşif, Irak Savaşı'nın ardından Hiroşima bombalamasının tarihsel statüsü üzerine düşüncelerinde Rosalyn Deutsche'nin işaret ettiği karşı-zamansallığı ifade eder. Oluşturulduğu mekân nedeniyle, Mbembe'nin dikkat çektiği resmî arşivlerin bina ve belge derlemesi modelinin bilindik bütünlüğüne meydan okur. Herkesçe bilindiği üzere, Hiroşima'ya atom bombası atan uçak olan Enola Gay, Amerika'nın ulusal arşivlerinde yer almaktadır. Smithsonian Institute kompleksinin bir parçası olan Havacılık ve Uzay Müzesi'nde bulunmaktadır. 1994 yılında müze B-29 uçağını sergilemeye ve bombalamanın sonuçlarına ilişkin alternatif anlatıları dahil etmeye hazırlanırken, *Air Force Magazine* dergisinin Nisan 1994 sayısındaki bir makale, sırf "havacılıkla ilgili" değil de "politik" olduğu gerekçesiyle bu girişimi hedef almıştır. Makalenin harekete geçirdiği Kongre üyeleri, kendi kendilerini arşivin yöneticileri ilan etti ve anlatıların sergiye dahil edilmesini engellediler.

Bununla birlikte, Hiroşima bombalamasını (sadece havacılık tarihi bağlamında yorumlamak gibi) sırf etkin bir askerî stratejinin parçası gibi fetişleştirecek bina/belge kompleksine politik meydan okumalar sunan başka arşivsel alanlar da vardır. Bir yandan Hiroşima bombalamasını ele alırken diğer yandan aynı zamanda arşivsel dramlar politikasına uyguladığım özümleme yöntemini çağrıştıran başka bir arşiv türünü belirlemek adına –buradaki odak noktası *ne* unsuru değil *nere* unsuru ve arşivin *kimin bakış açısıyla* oluşturulduğudur– bir arşivsel alan olarak müzeye alternatif ve gayriresmi bir arşivci sunuyorum: Belgesel film *The Cats of Mirikitani*'nin (Mirikitani'nin Kedileri) başkahramanı, Aşağı Manhattan'daki bir sokakta (6th Avenue) yaşarken keşfedilen, evsiz bir ressam olan Jimmy Mirikitani.[79] Belgeselin yönetmeni/yapımcısı Linda Hattendorf, Jimmy'nin eserlerini yaptığı ve bazen de sattığı yere çok yakın bir yerde yaşamıştır. Sık sık önünden geçen ve kedi çizimlerinden büyülenen Hattendorf, Jimmy'yle bir kısa film söyleşisi yapmaya karar verir.

79. Bu filmi daha önceki bir eserimde çözümlüyorum: Shapiro, *Studies in Trans-Disciplinary Method.*

> 2001 senesinin Ocak ayıydı ve feci bir soğuk vardı. O kadar çok şapka, mont ve battaniyeyle örtünmüştü ki yüzünü güçbela görebiliyordum. Soğuğa rağmen eserlerini Kore şarküterisinin tentesinin altında gururla sergiliyordu. Bir kedi resmi dikkatimi çekti ve sohbet etmeye başladık. Çok geçmeden eserlerini satmasının yanında, evsiz olduğu ve sokakta yaşadığı anlaşıldı. O kadar yaşlı ve kırılgan görünüyordu ki, ancak bir o kadar da enerji ve yaşam doluydu. Meraklanmış ve endişelenmiştim; hem kedileri de severim. Bana resmi verdi ama fotoğrafını çekmemi ve ona vermemi istedi. Sonraki gün ufak bir kamerayla geldim. Bazı tablolarındaki öyküleri anlatmasını istedim. Anlatacak o kadar çok öyküsü vardı ki! İşte böyle başladı.[80]

"Anlatacak öyküler" Hattendorf'un belgeseli esnasında gerçekleşen bir olayı çarpıcı bir şekilde değiştirmiştir. California'nın Sacramento şehrinde dünyaya gelen ve Hiroşima'da büyüyen Jimmy ve ailesi, iki türlü savaş zulmüne uğramıştır. Birincisi, Sacramento'da dünyaya gelen bir Amerikan vatandaşı olmasına rağmen, Japonya kökenli birçok Amerikalı gibi, bir gözaltı kampına gönderilmiştir. Bu kampta yaklaşık dört yıl tutulan Jimmy, Amerikan vatandaşlığından çıkaran bir belgeyi imzalamaya mecbur bırakılmış ve kısa süreliğine başka iki yerde (aslına bakılırsa angarya kampıdır) daha tutulduktan sonra, ev hizmetçisi olarak çalıştığı adamın ölmesinin ardından, kendini New York'ta ve sokakta bulmuştur. Hukuka aykırı hapsedilmesiyle çektiği ıstıraplar yetmezmiş gibi, Hiroşima bombalaması Japonya'daki ailesinin büyük kısmını yok etmiştir.

Kendisine ve ailesine yapılan zulümleri resimlerine kaydeden Jimmy icracı bir arşivciydi. Tablolarının bazılarında California'daki Tule Lake toplama kampı alanı (örnek vermek gerekirse Resim 27) ve Hiroşima bombalaması (Resim 28) tasvir edilmiştir. Jimmy Mirikitani arşivinin çeşitli çağrışımsal anlamları arasında, Hattendorf'un filmi beyazperdeye taşıyarak şöhretini

---

80. Chi-hui Yang, "Q&A with Linda Hattendorf on 'The Cats Of Mirikitani'" (*The Cats of Mirikitani* Üzerine Linda Hattendorf'la Söyleşi), *Cinema Asian America*. Çevrimiçi şu adresten erişilebilir: http://xfinity.comcast.net/blogs/tv/2011/08/12/cinema-asian-america-qa-with-linda-hattendorf-on-the-cats-of-mirikitani/.

Resim 27 ve 28: Tule Lake ve Hiroşima bombalaması.

artırmadan önce var olduğu yer bulunur (sokak). Dolayısıyla, Enola Gay sergisi, uçağın bombalama harekâtını meydan okumalardan ve yorumlayıcı yeniden müzakerelerden koruyan bir binanın içinde düzenlendiği halde (Derrida'nın yukarıdaki satırlarda yer verilen bir alıntıda "ayrıcalıklı topoloji" adını verdiği şeyin bir parçasıdır), Jimmy'nin sergisi sokakta düzenlenmiştir ve sokak genellikle olayların anlamlarına ilişkin tartışma ve yeniden müzakere alanı sunan bir yerdir. Jimmy'nin yaşamı ve eserleri, II. Dünya Savaşı esnasında Amerika'nın yurtiçindeki ve yurtdışındaki Japonlara karşı uyguladığı politikanın kemikleşmiş, yurttaşlık dolu ve arşivlenen versiyonlarına bir meydan okuma teşkil eder.

Sokak genellikle tarihsel hafıza üzerine tartışma için arşivsel bir alandır. Örnek vermek gerekirse, Çek Cumhuriyeti'nde Prag şehrinde, Çeklerin (biri başarılı, biri başarısız) bağımsızlık hareketlerini bastırmaya yönelik Rus askerî harekâtlarına ilişkin arşiv, şehrin anacaddesi *Vaclavske nam* üzerindedir. 21 Ağustos 1968 tarihinde Sovyet tankları şehri istila edince, tanklardan atılan mermiler caddedeki ana ikon olan Kral Wenceslas heykelinin hemen yukarısındaki ulusal müzede lekeler ve izler bırakmıştır. Saldırı arşivi binanın *içinde* değildir; binanın *üstündedir* ve sokaktan görülür. Çekler, binanın üstündeki bu lekeleri ve izleri bırakmak suretiyle saldırının anısını korumaktadır. Aynı cadde daha sonra başka türlü bir arşivsel alana dönüşmüştür. 17 Kasım 1989 yılında, *Vaclavske nam* ana protesto alanıydı (Çekoslovakya'yı Sovyet egemenliğinden kurtaran "Kadife Devrim" adı verilen hareketlerin bir parçasıydı). Bu olay Wenceslas heykelinin dibine bırakılan çiçeklerle sürekli anılır.[81]

Jimmy'nin arşivlerinin bulunduğu yer kadar, keşfedildikleri tarihsel an da anlam ve önem taşır. Belgesel çekilirken, Dünya Ticaret Merkezi binalarının 11 Eylül tarihinde yıkılması gibi çok önemli bir olay araya girmiştir. Hattendorf'un ifade ettiği üzere:

81. Prag sokaklarına ilişkin daha ayrıntılı bir çözümlememi şu makalemde bulabilirsiniz: Michael J. Shapiro, "Street Politics" (Sokak Politikası) *Journal of Critical Globalisation Studies* 5 (2012), 127-128.

> Jimmy, geçmişte savaş ve ayrımcılık yüzünden derinden etkileyici şekillerde evlerini kaybetmiştir; bu durumun, 60 yıl sonra sokakta yaşayan bir evsize dönüşmesine nasıl yol açmış olabileceğini irdelemek istedim... Neden sonra, Eylül ayında, Dünya Ticaret Merkezi'ne düzenlenen saldırı, aşağı Manhattan adıyla bildiğimiz bölgedeki yaşamı değiştirdi. Jimmy dumanlar içinde öksürürken kameranın merceğinden serinkanlılıkla izleyip duramayacağımı anladım. Filmimin öznesini eve getirdim; sinemacılıktaki nesnellik veya tarafsızlık konulu bütün kuralları çiğnedim![82]

Bu olayı belgesele dahileden Hattendorf, Jimmy'nin *ne zaman* unsuruna özel önem vermiştir. Jimmy'yi eve götürdükten sonra belgeselin çekimleri devam ederken, 11 Eylül sonrasındaki güvenlikleştirme ve Arap kökenli Amerikalıların şeytanlaştırılmasıyla birlikte Jimmy ve ailesinin yaşadığı zulümleri karşılıklı yansıtır belgesel. "Sürekli zamanın bozulması"nı[83] gerçek kılmak üzere "paralel kurguyla süreksiz uzamları birbirine bağlamak" suretiyle tesadüfi zaman modunu hayata geçirebilen sinema türünün avantajlarını kullanarak, belgesel bir zamansal montaj yapar, kulelerin hâlâ ayakta olduğu, kulelerin yandığı, Jimmy'nin tablolarının, Arap kökenli Amerikalıların sadakatine yönelik şüphe olaylarını bildiren televizyon haberlerinin, Başkan Bush'un terör girişimlerine karşı savaşının yönlerinin ve "Japon Kökenli Amerikalılar İçin Geçmiş Yeniden Hortladı" gazete başlığının görüntülerini gösterir ve bunların hepsi Jimmy'nin yorumlarıyla çeşnilendirilir: "Evi al, her şeyi al; lanet olsun, California, Sacramento'da dünyaya geldim... Sizin bildiğiniz tarih bu... 120.000 kişiydik toplama kampında hukuka aykırı tutulan" "eski tas eski hamam" (kamera Jimmy'nin Hiroşima bombalamasına ilişkin tablosuna odaklandığı bir anda) "savaşamam; küller, her yerde küller var". Bir noktada, Hattendorf bir televizyon sesiyle yorumda bulunur, "Tarih korku zamanlarında genellikle aşırı tepki vermek suretiyle tepki gösterdiğimizi göstermektedir."

82. Chi-hui Yang, "Q&A with Linda Hattendorf on 'The Cats Of Mirikitani'".
83. Alıntılar şu eserdendir: The M.A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time* (Sinemasal Zamanın Doğuşu) (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002), 194.

Ne var ki, belgesel güvenlikleştirme *dispozitifi* (güvenlik aygıtları ve söylemleri) üzerinde durduğu halde, Hattendorf'un girişimleri, Jimmy'yle ilgilenmek üzere belgesele dahil olduktan sonra –vatandaşlık belgelerini yeniden düzenleyen bir dizi kişi ve kurumla temasa geçer, 60 yıl boyunca izini kaybettiği kız kardeşiyle onu bir araya getirir, ona bir daire tutar ve emekli maaşı bağlanmasını sağlar ve başka kurbanlarla irtibat kurmak üzere Tule Lake toplama kampına düzenlenen bir tura katılmasını sağlar– çabaları, sadece belgeseli değil aynı zamanda Jimmy'nin kaybettiklerinin çoğunu telafi etmek üzere harekete geçirilen aygıtları içeren, geçici bir adalet *dispozitifinin* oluşturulmasıyla sonuçlanır. Söz konusu *dispozitif* bütün sinema organizasyonu, sosyal yardım kurumu, kaybettiği ve/veya uzak akrabalarının izini sürmek için kullanılan medya, Sosyal Güvenlik Kurumu ve Linda'nın Jimmy'nin statüsünü değiştirmek için seferber ettiği başka bütün kuruluşlardan oluşur.

Peki, bu öyküde adalet nerededir? Film türünde ve sinemacılığın yarattığı *disposiztiftedir*: Jimmy Mirikitani'nin arşivini gün ışığına çıkarma ve bir ressam/arşivci olarak onu onurlandırma ve kurtarma sürecinde görev alan çeşitli kişiler ve kurumlar. Son olarak, belgesel adalete bir "senfonik zamansallık" katar; bir geçmişin, şimdiki zaman üzerine düşünme şekli bağlamında "hayal gücüne dayanarak telafi edilmesine olanak tanır.[84]

Göçmen Arşivler

Elbette, resmî arşivlerin egemen öyküsü, bir ulus-devlet öyküsüdür. Rodrigo Lazo'nun ifade ettiği üzere, "Çağdaş arşivin tarihi, ulus-devletlerin kuruluşundan ayrı tutulamaz... Arşiv ve ulus, birbirlerine yetki ve güvenilirlik bahşetmek üzere bir araya gelmiştir."[85] Bununla birlikte, Lazo'nun da şerh düştüğü

84. Bu cümledeki alıntı şu eserdendir: Jon Kertzer, "Time's Desire: Literature and the Temporality of Justice" (Zamanın Arzusu: Edebiyat ve Adaletin Zamansallığı), *Law, Culture and the Humanities* 5: 2 (Haziran, 2009), 269.
85. Alıntı şu eserdendir: Rodrigo Lazo, "Migrant Archives: New Routes in and out of American Studies" (Göçmen Arşivler: ABD Üzerine Çalışmalarda Yeni Giriş ve Çıkış Rotaları), şu eser içindedir: Russ Castronovo ve Susan Gillman,

üzere, "Bir kişisel arşiv, ulusal binanın otoritesine meydan okuma gizil gücünü elinde bulundurur."[86] Böylesi bir kişisel arşiv, göçmen Kamboçyalı Amerikan kültür üreticileri tarafından yaratılmıştır; bu kültür üreticileri, "film, edebiyat, hiphop müzik ve görsel kültür... [gibi çeşitli türlerde] adalet için *alternatif* hegemonyacı olmayan alanları yeniden hayal ederler."[87] Bahsi geçen kültür üreticileri arasında, iki genç Kamboçyalı Amerikalı kadın, Loung Ung ve Chanrithy Him bulunur; Ung ve Him'in Kamboçya soykırımı dönemindeki "çok sesli çocukluk anıları"na ilişkin yeniden anlatımları alternatif "suçluluk atlasları" sunar.[88] Resmî anıların gerçek kılındığı ve binalar içindeki sergiler olarak sabitlendiği makropolitik arşiv alanlarının –örneğin, "karanlık turizm" için bir kez daha müze cazibesine dönüştürülen, eski liseden dönüştürülmüş güvenlikli hapishane (Tuol Sleng)– aksine, zulümlere tanıklık ettikleri belirli alanlara ilişkin mikropolitik anıları artık yazılarında kayda geçmektedir. Örneğin, Ung şunları kaleme alır: "Dünyanın başka yerlerindeki çocuklar televizyon izlerken, ben halka açık infazları izledim. Onlar arkadaşlarıyla saklambaç oynarken, ben arkadaşlarımla bomba sığınaklarında saklandım. Bir bomba düşünce ve arkadaşım Pithy'yi öldürünce, beyninin parçalarını kolumdan temizledim."[89] Bu türden göçebe dışavurum alanları, hükümetin otoritesini yeniden tesis etmek üzere tasarlanmış, devletçi uzlaştırma söylemlerine ve kurumsallaştırılmış anı alanlarına yönelik bakış açısına dayalı bir meydan okuma teşkil eder. Oysa Ung ve Him'in deneyimsel yazıları, adalet aramak üzere tasarlanmış söylemler ve alanlardır. Patricia Schlund-Vials'ın, Ung ve Him'in adaletle ilişkili yazılarını irdeleyen kitabı da, çeşitli kültür üretimlerini gözden geçirirken, soykırım sonrasındaki iki üretim arasında (resmî/

ed. *States of Emergency* (Acil Durumlar) (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009), 36.

86. *A.g.e.*, 37.

87. Alıntı şu eserdendir: Schlund-Vials, *War, Genocide, and Justice: Cambodian American Memory Work* (Savaş, Soykırım ve Adalet: Kamboçya-Amerika Hafıza Çalışması), konum 423 (e-kitap versiyonu).

88. *A.g.e.*, konum 2360.

89. *A.g.e.*

kurumsal ve duygusal/deneyimsel) bir karşılaşmayı etkin bir şekilde ortaya koyar. Resmî kurumsal pratiklerin kapatmaya çalıştığı şeyi yeniden açar, kurumsallaşmış ve bireysel/fenomenolojik oyalama yöntemleri karşısında dikkatimizi savaş suçları, zulümler ve adalet meselelerine çeker.

Bu bölüm ve incelememin bütünü için bir sonuca varmak gerekirse, adalet politikasını ilgilendiren tarihsel arşive edebî üretimleri davet ettiğim müddetçe sürece dahil olan şeyi vurgulamak istiyorum. Jacques Rancière konuyla ilgili bir soru sorar ve bir cevap sunar:

> Meşhur bir Aristocu cümle, hayvanlar yalnızca zevk ve acıyı ifade edecek sese sahipken, adalet ve adaletsizlik meselelerini alenileştiren ifade gücüne sahip oldukları için insanların politik olduğunu söyler. Bu noktadan yola çıkacak olursak, politika adalet meselelerinin her biri tartışma becerisine sahip, konuşan insanlar arasında alenen tartışılması gibi görünebilir. Ancak öncelikli bir adalet meselesi vardır: Gözlerinizin önünde bir sesi sözcüklere döken bir kişinin, kendi özel acısını dışa vurmak yerine adalet meselelerini tartıştığını nasıl ayırt edebilirsiniz?[90]

Rancière'nin atıfta bulunduğu "öncelikli" soru, tanınma politikası konusundaki soruyu gündeme getirir. Mahkeme duruşmaları, belirli ve suçlanabilir failleri ve belirli kanıtlara dayalı tanıklıkları seçmekle ilgilenmek zorundayken, benim dikkatimi çeken edebî arşiv, potansiyel olarak nitelikli katılımcıların kapatılamadığı etnik-politik müzakere ile ilgili adalet sorununu tartışmaya açar. Benim ayrıca vurgulamak istediğim soru, henüz sesi duyulmamışlara karşı sorumluluğumuzla ilgilidir. Zadie Smith'in bu kitabın Giriş Bölümünde değindiğim öyküsünü anlatan kişi, Willesden banliyösündeki "Kamboçya Büyükelçiliği" yakınlarındaki kişilerin zulümleri görmezden gelmesinin arkasındaki nedene parmak basarken, bahsettiğimiz dikkat meselesini gündeme getirir: "Gerçek şu ki, bu dünyadaki her bir küçük ülkenin tarihinin izini sürecek olsaydık... yaşamlarımızı sürdürebileceğimiz veya görevlerimizi yerine getirebileceğimiz

90. Jacques Rancière, "The Politics of Aesthetics".

hiçbir mekân kalmazdı bize..."[91] Bu ifadeyi ilk defa alıntıladığımda, şu önermede bulunuyorum: "Öykü, savaş suçları ve zulümlerin gizliliği, gündelik yaşam fenomenolojisinin ruhani baskıları kadar, hükümet kontrolündeki medyanın baskı stratejileri yüzünden de meydana geldiğini ima ediyor."

Bu noktada fenomenolojiden etiğe dönmek ve Slavoj Žižek'in Henry James'in romanlarından filizlenen etik pozisyona yönelik bir çözümlemede dile getirdiği yorumlardan faydalanmak istiyorum. Žižek, James gibi "peşin etik hükümlerimiz için sabit koordinatlar sunan herhangi bir etik özdek olmadığını ve böylesi bir hükmün ebedî güvencesi olmaksızın ancak ve ancak kendi etik düşüncemiz konusundaki çabalarımızdan doğabileceğini" varsayar ve bu durumun anlamlarını ileri sürer: "Bizleri basit bir şekilde ahlaki göreceliğe mahkûm etmekten uzak, sabit bir başvuru çerçevesinin olmaması, yeni ve 'daha yüksek' bir etik deneyim alanını bizlere açar: Öznelerarasılık, öznelerin karşılıklı bağımlılığı, yalnızca başkalarına bel bağlama ihtiyacı değil, aynı zamanda başkalarının benim üzerimdeki hak iddialarının etik ağırlığını tanıma ihtiyacı."[92] Umarım, incelemem başkalarının kurumsallaşmış oyalama ve gaflet pratiklerinin üstesinden gelmesine, fikir sunmasına ve sürekli "geleceğin kulağına" konuşmasına olanak tanımıştır.[93]

91. Smith, "*The Embassy of Cambodia*", 91.
92. Slavoj Žižek, "Kate's Choice, or The Materialism of Henry James" (Kate'in Seçimi ya da Henry James'in Materyalizmi), şu eser içindedir: Slavoj Žižek, ed. *Lacan: The Silent Partners* (Lacan: Sessiz Ortaklar) (New York: Verso, 2006), 290.
93. Alıntılanan ifade şu eserdendir: Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, Çev. Gregory Elliott (New York: Verso, 2009), 56 [*Özgürleşen Seyirci*, Çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Kitap, 2010].

Dizin

C-Ç

D

E

F

G

H

I-İ

O-Ö

P

R

S

T

U

V

W

Y

Z

"Michael J. Shapiro'nun kusursuzca düşünülmüş, şaşırtıcı derecede özgün ve son derece aydınlatıcı metnini hepimiz okumalı ve bu metinden ders çıkarmalıyız. Zulmün derin kökleri konusundaki bilincimizi genişletmek üzere filmleri, edebiyatı ve felsefeyi kullanması, savaş suçları konusundaki geleneksel anlayışı değiştiriyor."

Richard A. Falk, *Princeton Üniversitesi*

***

Michael J. Shapiro, bu kapsamlı çalışmasında, savaş suçları duruşmalarının adaletle ilişkili temsilleriyle "edebi adaleti" karşılaştırıyor: edebiyat, sinema ve biyografik ifadelerdeki hukuk davalarının dışladığı zulümler ve adalet konularını gündeme getiren temsiller...

Savaş Suçları, sanatsal ve deneysel türlerin gün ışığına çıkardığı muğlaklıkları irdelemek ve bunları politika ve arşiv belgeleri ile eleştirel teorik söylemlerle birlikte yorumlamak suretiyle, hukuki ortamlardaki geleneksel "sorumluluk" nosyonlarına meydan okuyor. Shapiro'nun karşılaştırmalı okumaları devletlerin, devlet-olmayan güç odaklarının, silah ticareti, seks işçisi kaçakçılığı, kanun uygulama ve hüküm verme işleriyle uğraşan bireylerin eylemlerinden doğdukları haliyle savaş suçlarının olasılık koşullarına mercek tutuyor.

Shapiro, politika ve adalet sorunsalının incelikli bir tablosunu çizmek amacıyla hukuki söylem, edebiyat, medya, sinema ve televizyondan örnekleri irdeliyor, böylece teori de canlı bir bedene bürünüyor. Bu eser, sinema, medya, edebiyat, kültür çalışmaları, çağdaş felsefe ve politika teorisiyle ilgilenenler için eşsiz bir kaynak niteliğinde...




AYRINTI • İNCELEME
ISBN: 978-605-314-385-7
9 786053 143857

27 ₺